

Vergleichende theoretisch-praktische

Klavier-Schule.

Eine Anweisung
zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke
nebst ergänzenden Materialien

von
Dr. Hugo Riemann.

Op. 39.

Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe.

I. Theil. **System.** broch. Pr. M. 1,50 n. II. Theil. **Methode.** broch. Pr. M. 1,50 n.
I. u. II. Theil zusammen, gebunden Pr. M. 3,60 n.

III. Theil. **Materialien:**

Heft 1.
Elementarschule.
Pr. M. 4,— netto.

Heft 2.
Technische Vorstudien.
Pr. M. 4,— netto.

Heft 3.
Ornamentik.
Pr. M. 1,50 netto.

Heft 4.
Rhythmische Probleme.
Pr. M. 1,50 netto.

Anhang zu Heft 1. **Tonleitern.** Pr. M. 1,50 netto.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder. Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Hamburg,
D. RAHTER.
Gr. Reichenstr. 49.



St. Petersburg,
A. BÜTTNER.
Newsky-Prospect 22.

Lieferant der Kais. Russ. Musikgesellschaft, des Conservatoriums in St. Petersburg
und der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft.

Vergleichende theoretisch-praktische

Klavier-Schule.

Eine Anweisung
zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke
nebst ergänzenden Materialien

von

Dr. Hugo Riemann.

Op. 39.

Neue Ausgabe.

II. Theil.

Methode.

Anweisung für den Unterricht, Auswahl und Stufenfolge des Materials, Spezialbetrachtungen über das Studium einzelner Schulwerke.

Hamburg,
Verlag von D. Rahter.



St. Petersburg,
Verlag von A. Büttner.

Vergleichende theoretisch-praktische

Klavierschule.

Eine Anweisung

zum Studium der vorerwähnten Klavier-Schule

von

1807

Dr. Hugo Riemann.

Op. 33.

Neu herausgegeben

II. Theil.

Methoden

Erklärung der Bezeichnungen, Auswahl und Zusammenstellung der Methoden, sowie
Bemerkungen über das Studium einzelner Methoden.

Verlag von A. Bock
St. Petersburg



Verlag von O. Rott
St. Petersburg

INHALT.

Zweiter Theil: Methode.

	Seite
Übernahme anderweit vorgebildeter Schüler. Korrekatives Vorgehen. Repetitionskurse (Czerny op. 821, 160 achttaktige Übungen). Gewöhnlichste Fehler: Ungenügendes Legatospiel. Ungenaues Ablösen. Mangel an Kraft Hartes Spiel. Steifes Spiel. Haltloses Spiel. Zurückgebliebene linke Hand (Czerny op. 718 und 399; Berens op. 89). Mangelndes Taktgefühl. Ausdrucksloses Spiel. Rücksichtnahme auf Alter, Bildungsgrad und Charakter des Schülers . . .	3
Elementarunterricht. Keine technischen Studien. Vertagung des vierhändigen Spiels bis zur 1. Stufe. Verwerfung des Unisonospiels (Logier's Methode). Ensemble-Unterricht. Auswendig spielen. Lesefehler und Fehlgriffe. Gleichzeitige Erlernung der Violin- und Bassnoten. Das Musikdiktat. Grundbegriffe der Harmonielehre. Tonika-leitern und Dominantleitern. Phrasirung	10
Die strengen Studien	24
A. Technische Vorstudien (nach: Materialien, 2. Heft)	30
B. Etüden, 1. Stufe: H. Riemann, op. 50	39
H. Bertini, op. 100, 29, 32	40
C. Czerny, op. 636	40
„ op. 299	40
St. Heller, op. 47, 46	49
H. Berens, op. 61, 73	50
2. Stufe (mit einander parallelgehend die zwei Etüdenreihen):	
a) C. Czerny, op. 834	50
„ op. 92	53
„ op. 740	68
M. Clementi, Gradus ad Parnassum	69
b) St. Heller, op. 45, 90, 16	49
J. B. Cramer, 84 Etüden	53

3. Stufe (parallelgehend a und b):	Seite
a) C. Czerny, op. 335	77
„ op. 355	79
„ op. 337	82
„ op. 365	84
b) L. Berger (27) Etüden	82
J. Moscheles, op. 70, Studien	83
C. Reinecke, op. 121, (24) Etüden	84
4. Stufe:	
C. Czerny, op. 399, Schule der linken Hand . .	86
J. C. Kessler, Etüden op. 20, 51 und 100 . . .	86
Th. Kullak, Schule des Oktavenspiels	87
C. Tausig (Ehrlich) Tägliche Studien	87
Schumann, Toccata, op. 7.	87
Mendelssohn, op. 104	87
Heller, op. 154	87
Moscheles, op. 95, Charakteristische Studien .	87
Henselt, Etüden op. 2 und op. 5	87
Schumann, Studien op. 3, Konzertetüden op. 10, Symphonische Etüden op. 13	88
Liszt, 5 Etüden nach Paganini, 3 Konzertetüden, Études d'exécution transcendente	88
Rubinstein, op. 81 und op. 23	88
Saint-Saëns, op. 52, 6 Etüden	88
Alkan, op. 36, 12 Etüden	88
C) Schule des polyphonen Spiels (Fugenspiel)	88
1. Stufe	88
2. Stufe	89
3. Stufe	90
Bach's Wohltemperiertes Klavier als genügende Schule für alle drei Stufen	91
Bedeutung des Orgelspiels für den Klavierspieler	92
D. Stücke	93
a. zweihändig, (1.—3. Stufe)	96
Lyrische Stücke	105
4. Stufe	108
b. Vierhändig (1.—3. Stufe)	109
c. Kammer-Ensembles	111
1. Leichtere (2. Stufe)	111
2. Schwerere (3.—4. Stufe)	113
d. Konzerte mit Orchester (3.—4. Stufe)	116
Partiturspiel	119
Bildende Lektüre	120

Methode.

Anweisung für den Unterricht, Auswahl und Stufenfolge des Materials, Specialbetrachtungen über das Studium einzelner Schulwerke.

Methoden

Anweisung für den Unterricht, Auswahl und Steigerung des Materials, Beobachtungen über das Studium, andere Erfahrungen.

Einleitung.

Die grosse Zahl der verschiedenen Ausgangsmöglichkeiten des Unterrichts lassen sich doch der Hauptsache nach auf drei Fälle reduzieren:

- 1) Der Schüler hat noch gar keinen Musikunterricht genossen.
- 2) Er hat Gesang oder das Spiel irgend eines Instruments erlernt, aber noch kein Klavierspiel.
- 3) Er hat bereits früher Klavierunterricht gehabt.

In jedem dieser Fälle wird das Vorgehen des Lehrers ein verschiedenes sein müssen.

Am einfachsten liegt die Sache, wo dem Lehrer der erste Klavierunterricht zufällt; da sind noch keine eingewurzelten Fehler und falschen Auffassungen auszurotten, sondern es gilt nur, behutsam zu pflanzen und sorgsam zu pflegen. Kommen die Kinder gleich in die Hände des rechten Lehrers, so kann viel an Zeit und Kosten gespart werden. Energisches Losgehen auf die nächsten Ziele, Vermeidung alles unnöthigen oder noch nicht nöthigen Ballastes, systematische Erweiterung der Kenntnisse nach allen Seiten können hier Wunder wirken. Wie heute vielfach das Lehren getrieben wird, kommen die Schüler nach zwei Jahren dahin, wohin sie von Rechts wegen nach zwei Monaten gekommen sein müssen. Unsere Vorfahren zur Zeit Bach's und Händel's brauchten nicht so lange Vorbereitungen, ehe sie bei wirklicher Musik anlangten; damals hiess es: Noten gelernt und dann frisch an's Werk! heute: erst müsst ihr spielen können, ehe ihr etwas gutes spielen dürft! Ist denn diese Grausamkeit geboten, statt guter Musik schlechte spielen zu lassen, welche nach einer ausgezeichneten Methode ein technisches Kapitel nach dem andern abhandelt? Nein, und dreimal nein! Die vorliegende Schule ist bestimmt, diese Verirrung zu bekämpfen und den Schüler auf dem

schnellsten Wege in die gute Litteratur einzuführen, ohne dass darum seine technische Ausbildung irgendwie minder gründlich betrieben würde.

Hat der Schüler bereits Musikunterricht aber noch keinen Klavierunterricht genossen, so ist er aufs sorgfältigste mit der Eigenart des Instrumentes bekannt zu machen, vor allem muss auf Entwicklung des Lokalsinnes auf dem Klavier grösstes Gewicht gelegt werden. Die Elementarkenntnisse sind sorgfältig zu prüfen und nöthigenfalls zu befestigen. In den meisten Fällen wird der eigentliche Elementarunterricht wegfallen und es kann direkt mit den „technischen Studien“ begonnen werden. Ist sein musikalisches Verständniss schon einigermaßen entwickelt, so kann als erstes „Etüdenwerk“ Czerny's Schule der Geläufigkeit gewählt werden; die Fingertechnik wird, wenn nach den hier gegebenen Prinzipien vorgegangen wird, schnell soweit nachreifen, dass ein Zurückgehen auf leichtere Etüden nicht nöthig ist. Von dem genannten neuerdings vielfach geschmähten und ausser Kurs gesetzten Etüdenwerke würde ich keinesfalls dispensieren. Die in solchem Falle zuerst zu wählenden „Stücke“ dürften Kuhlau's Sonatinen op. 20 sein.

Schwieriger sind die Dispositionen richtig zu treffen, wenn ein Schüler bereits Klavierunterricht gehabt hat. Dann ist die erste Hauptfrage: Ob der Schüler nach einer guten oder acceptablen Methode geregelte technische Studien gemacht hat oder nicht? Ist die Frage unbedenklich zu bejahen, so braucht man nur anzuknüpfen, wo der frühere Lehrer aufgehört hat und kann den Schüler ganz allmählich an die ja nie ganz fehlenden Abweichungen in der Methode gewöhnen. Muss eine ernsthafte Differenz in Bezug auf Handhaltung etc. konstatiert werden, so sind neue technische Elementarstudien unerlässlich. Zur Ausgleichung von Abweichungen in der Methode besonders zu empfehlen ist die Repetition des vom Schüler zuletzt studierten Etüdenwerkes, wobei die Abweichungen streng zu beseitigen sind. Besonderen Nachdruck lege man z. B. auf die *Staccato*-Übungen, wenn solche vom früheren Lehrer vernachlässigt worden sind. Besonders zu empfehlen als Studienwerk für Repetitionskurse sind Czerny's 160 achttaktige Übungen op. 821 (4 Hefte).

War der frühere Lehrer nicht gewissenhaft, so gehe man mit dem Schüler weit über dessen vermeintlichen und scheinbaren Standpunkt der technischen Entwicklung zurück und beginne

vor allen Dingen mit den langsamen Zweifinger-Vorübungen (Materialien, 2. Heft, Abth. 5), um die Fingerbewegungen zunächst normal zu gestalten; Etüdenwerke strammster technischer Haltung wie Czerny's Schule der Geläufigkeit, Tägliche Studien und Schule des Virtuosen, oder Clementi's Gradus ad Parnassum werden je nach der Entwicklungsstufe als Korrektionsmittel angewendet, auch wenn sie bereits studiert waren.

Hauptaufgabe des Lehrers, der einen schon anderweit vorgebildeten Schüler übernimmt, bleibt aber, einzelne fehlerhafte Angewohnheiten und Tendenzen, die der frühere Lehrer nicht bemerkt oder vielleicht gutgeheissen hat, gleich von Anfang an systematisch zu bekämpfen und gänzlich zu beseitigen. Solche Fehler sind:

a) Ungenügende Ausbildung des *Legato*-Spiels; dieser Fehler ist der verbreitetste, doch nicht der schlimmste. Der Schüler spielt ohne nachwirkenden Druck stets mit prickelndem Anschlag, d. h. also *mezzolegato* statt *legato*. Im Kapitel Anschlag ist über Werth und Bedeutung des *Mezzolegato* das erforderliche gesagt worden; niemals kann dasselbe das volle *Legato* ganz ersetzen. Es muss daher ganz systematisch durch Zweifinger- bis Fünffingerübungen, Tonleiterspiel, überhaupt durch technische Vorübungen die vernachlässigte Anschlagsart nachträglich gründlich studiert werden. Nöthigenfalls lasse der Lehrer den Schüler die Hand auf seine eigene aufsetzen, um sich zu überzeugen, dass er drückt, so lange er hält; zur sinnlichen Veranschaulichung mache es der Lehrer dem Schüler umgekehrt vor, sodass der Schüler den Fingerdruck des Lehrers fühlt. Als probatestes Mittel, das *Legato* nachträglich gut zu lernen, erwies sich mir das abwechselnde Spielen von Tonleitern, Fingerübungen und Etüden mit *Legato*- und *Mezzolegato*-Anschlag. Die dadurch erworbene Schärfung des Unterscheidungsvermögens für die Anschlagsarten schützt naturgemäss vor einer Verwechselung und Vermengung derselben. Man vergesse bei solchem Korrektionskursus nicht Czerny's Schule des *Legato* und *Staccato* (op. 335); auch Czerny op. 407, 50 grosse Spezialetüden ist sehr zu empfehlen.

b) Ungenügende Präzision im Ablösen der Finger (fortgesetztes *Legatissimo*-Spiel); der Fehler ist dem vorigen entgegengesetzt; seine Bekämpfung erfordert aber die gleichen Mittel: technische Vorstudien, Übung des strengen *Legato*. Be-

sonderer Nachdruck ist dabei auf das Zurückschnellen der Finger zu legen (Techn. Vorst. 1.—4. Abth.). Das *Mezzolegato*-Spiel ist auch hier sehr heilsam, doch mehr noch das *Non legato* und die verschiedenen Nüancen des *Staccato*. Es empfiehlt sich also überhaupt, wenn eine nicht genügende Beherrschung der grundlegenden Anschlagsarten bemerklich ist, anhaltende Anschlagsstudien zu machen. Übung im Spiel derselben Etüden mit wechselnder Anschlagsart (einmal *Legato*, einmal *Staccato*, auch *Mezzolegato* und *Leggiero*) führen am schnellsten zu dem erwünschten Ziele. (Vgl. die Anweisungen für das Etüdenspiel).

c) Mangel an Kraft. Hier sind verschiedene Fälle möglich: a) der Schüler ist überhaupt zart, schwächlich, grösserer Kraftaufwendung unfähig, b) er ist zwar kräftig aber energielos. Im ersteren Falle kann der Arzt mehr helfen als der Klavierlehrer; kräftigende Lebensweise, eventuell sogar Unterbrechung der Musikstudien sind dann mehr werth als systematische Kraftübungen, stundenlange technische Studien etc., welche im Gegentheil alles verderben können. In vielen Fällen täuscht man sich jedoch über solche scheinbare Schwäche. So sehr viel Kraft gehört ja schliesslich nicht dazu, um das *Forte* des Klaviers bis an die Grenze der Klangs Schönheit zu treiben; es ist eben nicht Kraft sondern Energie, was man braucht. Gar viele von Haus aus recht kräftige Naturen entwickeln im Klavierspiel eine gewisse Mattheit und Schlaffheit, die ihre Erklärung im Temperament findet; das Pflagma ist aber nicht inkurabel — der Lehrer darf nur nicht vor den stärksten Mitteln zurückscheuen und muss erwachsenen jungen Damen sagen, dass sie pflgmatisch sind, dass sie sich aufraffen, ernstlich wollen müssen. Den meisten ist eine derartige Ermahnung besonders in Gegenwart von Mitschülern sehr unangenehm und wirkt daher oft Wunder; stachelt man den Ehrgeiz an, zeigt man durch zweckmässige Anordnung der Studien, dass die Ziele nicht unerreichbar sind, so wird man auch bei ziemlich apathischen Naturen schliesslich noch Erfolge sehen. Die schwere Aufgabe des Lehrers ist, den ganzen Spiel-Apparat solcher Schüler von der Achsel bis zur Fingerspitze zu beleben. Es ist erstaunlich, wie sich binnen wenigen Wochen das Aussehen einer Hand verändern kann; vorher eine träge weichliche, ungegliederte Masse, — nun ein beweglicher, feingliederiger und in allen Theilen festgeformter Organismus. Gelingt es nur, einem solchen Schüler begreiflich zu machen, dass die

Bewegungen beim Klavierspiel stets schnell, blitzartig sein müssen, so wird sich in den meisten Fällen bald die vermisste Kraft einstellen. Seltener erklärt sich das Fehlen der Kraft durch eine einseitige Beschränkung auf Fingeranschlag; zufolge der strengen Ermahnungen der Lehrer, das Handgelenk lose zu halten, gewöhnen sich einzelne besonders gewissenhafte Schüler, stets nur aus dem Knöchelgelenk anzuschlagen, was natürlich nur einen Ton von geringer Kraft ergeben kann, der den heutigen Anforderungen an Klangfülle nicht genügt: in diesen seltenen Fällen genügt der Hinweis darauf, dass ein wirksames *Crescendo* einen immer wachsenden Armdruck erfordert. Der Schüler wird auch nach langjähriger Gewöhnung diese Befreiung aus den Fesseln einer unnöthigen und schädlichen Pedanterie als eine wahre Erlösung empfinden.

d) Zu hartes Spiel. Schlimm ist das Gegentheil, ein zu grobes, massiges, hartes Spiel, das seine Erklärung in der Constitution des Spielers findet, wenn dieselbe im allgemeinen der Feinfühligkeit und Sinnigkeit entbehrt; man kann dann weiter nichts thun, als durch besonders eifriges und gewissenhaftes Studium zarterer Stücke, durch dynamische Spezialstudien und Ausbildung des Unterscheidungsvermögens der reinen und gemischten Anschlagsarten ein Zartgefühl zu wecken versuchen, das nicht vorhanden ist. Zu besonders erfreulichen Resultaten wird man's in solchen Fällen selten bringen.

e) Steifes Spiel. Wo der Lehrer versäumt hat, bei Zeiten darauf aufmerksam zu machen, dass die Hand sich stets nach Bedürfniss schnell ausdehnen aber auch ebenso schnell zusammenziehen muss, dass der prompte Übergang aus der spannungsfreien Handhaltung (der der Fünffingerübungen in Quintenspannung) in jede beliebige Spannlage und umgekehrt Vorbedingung eigentlicher Geläufigkeit ist, wird leicht die Hand steif, indem sie sich für eine mittlere Spannlage (Septime-Oktave) ein für allemal festigt. Gegenmittel: chromatische Übungen, wie im ersten Heft von Tausig's Täglichen Studien (vgl. Technische Vorstudien, Abth. 20), überhaupt viele Übungen ohne Spannung (Fünffingerübungen, z. B. auch Clementi's Gradus No. 16 — 17, Tausig's Ausg. 1—2).

f) Haltloses Spiel. Das Gegentheil des vorigen Fehlers ist eine klägliche Haltlosigkeit, ein beständiges Wackeln, Schaukeln der einzelnen Finger und der ganzen Hand, wenn solches nicht

durch körperliche Schwäche sondern durch mangelhafte Kontrolle verschuldet ist. Dieser Fall äusserster Vernachlässigung der Technik ist besonders ernst zu nehmen und sind die technischen Studien von Anfang an mit eiserner Konsequenz und grösster Strenge durchzunehmen. Besonderer Nachdruck ist auf die Übungen mit Stützfiguren (Techn. Vorstudien Abth. 1—4) und die spannungsfreien Doppelgriff-Übungen (Techn. Vorstudien Abth. 14, 354—358) zu legen und zwar muss das strengste *Legato* zur Hauptaufgabe gemacht werden.

g) Ungenügende Ausbildung der linken Hand. Der Fehler, dass die linke Hand technisch hinter der rechten zurückbleibt, ist leider sehr verbreitet. Die Schuld dafür ist vom Lehrer nie ganz abzuwälzen. Das korrektive Vorgehen erfordert ausführliche technische Vorstudien der vernachlässigten Hand, Übungen der verschiedenen Anschlagsarten, rhythmische und dynamische Studien. Als Substrat der korrektiven Übungen sind besonders zu empfehlen Czerny op. 718, 25 Etuden für die linke Hand (leicht), sodann diejenigen Etüden von Cramer und aus Clementi's Gradus, bei denen die Figuration für die linke Hand geschrieben ist und schliesslich für die vierte Stufe Czerny's op. 399 (Die Schule der linken Hand). Anstatt Czerny op. 718, wird „Die Pflege der linken Hand“ von H. Berens op. 89 (2 Hefte) ausgezeichnete Dienste thun, wenn der Schüler die erforderliche technische Gewissenhaftigkeit zu entwickeln vermag; denn Berens giebt hier nicht fesselnde Musikstücke sondern nackte technische Studien.

h) Unordentlichkeit im Takthalten. Diese ist in der Regel durch die früheren Lehrer verschuldet; sie tritt zumeist beim Spiel langsamer Sätze eklatant hervor, macht sich aber auch sonst bemerklich. Das beste Mittel zu schneller Beseitigung ist Ensemblespiel, entweder vierhändig oder mit Violine oder anderen Instrumenten. Unsere herrliche Litteratur an Kammer-Ensembles wird ohnehin an den Konservatorien wie im Privatunterricht lange nicht genug ausgebeutet; nur zu gern streben die künftigen Pianisten auf dem geradesten Wege auf das Spielen der Konzerte mit Orchester und vernachlässigen die Kammermusik. Das Aufnehmen der klassischen vierhändigen Klavierwerke, der Violinsonaten, Trios etc., in den regelmässigen Lehrgang wird vor Taktunsicherheit bewahren oder sie nachträglich beseitigen.

i) Technisch korrektes aber ausdrucksloses Spiel. Schüler, die selbst nach Erwerb einer schon fortgeschrittenen

Technik noch beim Spielen zählen (eins! zwei! etc.) werden durch diese geisttödtende Nebenbeschäftigung verhindert, sich selbst dem Eindruck der Komposition hinzugeben und spielen daher die Noten ohne jedes tiefere Empfinden herunter. Bei Schülern, die nicht zählen, wird man dagegen (abgesehen von den dann nicht seltenen Taktfehlern) eher ein sentimentales, d. h. übertrieben empfindsames Spiel finden. Der erste Schritt zur Bekämpfung des ersteren Übels ist strenges Verbot des Zählens. Wer eine Reihe von Jahren hindurch stets beim Spielen gezählt und vielleicht sogar unter Kontrolle des Lehrers richtig gezählt hat, muss sich ein ziemlich festes Taktgefühl erworben haben. Aber selbst wenns damit noch hapern sollte, muss doch die stille Empfindung der Taktzeiten an Stelle des Zählens gesetzt werden, wenn ein tieferes Eindringen in den Geist der Komposition ermöglicht, wenn das Gefühl entfesselt werden soll. Durch das ewige Zählen hat der Schüler den Instinkt für die Verlängerung der Ausdrucksnoten (Vorhalte, dynamische Hauptnoten etc.) und für die Trennung der Phrasen ertödtet; es ist Sache des Lehrers, der Natur wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen und ihn auf die Wirkung dieser kleinen Abweichungen vom strengen Takte aufmerksam zu machen. Er hat ihn also mit den Gesetzen der Phrasirung bekannt zu machen, besonders auf die natürliche Dynamik der Taktformen hinzuweisen und durchgehende (nicht durch zu schwache oder zu starke Töne unterbrochene) Schattierungen üben zu lassen.

Jederzeit wird dem allgemeinen Bildungsgrade des Schülers Rechnung zu tragen sein. Während man es vorziehen wird, einem Kinde von 10 Jahren statt begrifflicher Erklärungen lieber anschauliche Beispiele zu geben, d. h. ihm vorzuspielen und an der verschiedenen Wirkung schlechter und guter Ausführung sein Urtheil zu bilden, wäre ein solches Vorgehen bei erwachsenen Jünglingen und Jungfrauen nicht mehr ausreichend. Diese verlangen Gründe, allgemeine Anhalte, Regeln, und man muss sie ihnen geben, wo sie nur eben sich einigermaßen bestimmt formulieren lassen. Aber damit ist noch lange nicht genug gethan. Wer seine Schüler nach zwei oder drei oder auch nach sechs oder acht Rezepten behandeln wollte, würde immer noch ein Kurpfuscher und Quacksalber sein. Die besondere Gemüthsart und Charakteranlage des Schülers will jederzeit erkannt und richtig behandelt sein; die zartbesaiteten Naturen müssen milde behandelt aber zu grösserer Energie angespornt werden, die oberflächlichen

und flatterhaften müssen härter angefasst und nöthigenfalls durch Einschränkung der Pensa auf minimale Dimensionen zur Konzentration gebracht werden; die tragen muss man schonungslos aus ihrer Lethargie aufrütteln, die allzu stürmischen und siegesgewissen durch gelegentliche Einschaltung von Schwierigkeiten, die ihre Kräfte noch übersteigen, zum langsameren und vorsichtigen Studium anhalten; man Sorge stets für anregende geistige Nahrung, vermeide es, den Schüler zu entmuthigen oder zu überbürden und halte als obersten Grundsatz fest, dass Lust und Liebe zur Sache der kräftigste Sporn und die beste Hülfe ist.

Es ist für den Lehrer nicht leicht, für jeden Schüler gleich den rechten und nächsten Weg zum Ziele zu finden. Dazu gehört nicht nur volle Aufmerksamkeit und schärfste Beobachtung während der Lektionen; der Lehrer unterhalte sich auch mit dem Schüler und veranlasse ihn, aus sich herauszugehen, seine Individualität erkennen zu lassen. Dass viele Lehrer zu solcher Beobachtung weder Neigung noch Befähigung haben, ist leider nicht in Abrede zu stellen; der Wahn, dass ein guter Spieler auch ein guter Lehrer sein müsse ist ja verbreitet genug, so leicht auch jeder urtheilsfähige Mensch bei näherer Überlegung das unge-reimte der Annahme einsehen muss. Die Kunst, zu lehren, erfordert ganz andere Vorbedingungen, nämlich Systemsinn, scharfe Urtheilskraft und die Gabe der Mittheilung; gerade die letztere fehlt aber so Vielen. Der Lehrer vergesse das besonders nicht, wo er wieder Lehrer auszubilden hat. Heute will ein grosser Theil derer, welche Klavierunterricht nehmen, später wieder seinerseits Klavierunterricht geben; diesen ist daher nicht damit gedient, dass sie einigermassen spielen lernen, sie wollen auch wissen, worin die Richtigkeit ihres Spiels besteht, sie verlangen Regeln, wohlformulierte Lehrsätze. Nach dieser Seite hin die Methodik einen Schritt weiter zu bringen, ist einer der leitenden Grundgedanken meines Buches.

Elementarunterricht.

In Übereinstimmung mit den meisten Klavierpädagogen unterscheide ich eine Vorstufe und eine kleine Anzahl Stufen oder Klassen; doch weiche ich in der Behandlung der Schüler der Vorstufe davon ab, dass ich den Elementarschüler mit technischen

Studien durchaus verschone. Sitz vor dem Klaviere, Körperhaltung, Handhaltung, Anschlag werden nur ungefähr gezeigt und kontrolliert, ihnen aber nicht ein derartiges Gewicht beigelegt, dass der Schüler auf sie speziell seine Aufmerksamkeit richten könnte. Er soll diesen äusserlichen Vorschriften, deren grosse Tragweite er vorläufig noch nicht begreift, als etwas selbstverständliches wenn nicht mit absoluter, so doch mit ungefährrer Richtigkeit nachkommen; vorläufig giebt es viele andere Dinge zu lernen, die ungleich wichtiger sind: Notenlesen, Tasten finden, im Takt zählen und vor allem — hören! Es gilt, wenn auch erst innerhalb bescheidener Grenzen, das musikalische Verständniss zu wecken und zu üben; dazu sind aber weder Fünffingerübungen noch Tonleitern, auch nicht verhältnissmässig komplizierte vierhändige Stücke für Lehrer und Schüler, bei dem letzterer einige wenige lange Noten zu spielen hat, das rechte Material, sondern einzig und allein gute Melodien, deren es Gott sei Dank genug und zwar auch schlichte und einfach gesetzte giebt. Wie bei der Erlernung der Noten am zweckmässigsten vorgegangen werden muss, habe ich bereits vor 6 Jahren in meinem „Vademecum für den ersten Klavierunterricht“ (Cöln, Tonger) dargelegt; doch hielt ich es für nothwendig, die Methode des Elementarunterrichts in erweiterter und verbesserter Form hier im praktischen Theile anzufügen (ergänzende Materialien, 1. Heft).

Es ist wohl noch niemanden eingefallen, zu behaupten, dass man eine Sprache minder gründlich erlerne, wenn man sie zuerst einigermaßen sprechen und lesen lernt, ehe man zum Studium der Regeln der Grammatik übergeht. Es ist aber doch etwas ganz ähnliches, wenn man erst ein wenig Klavierspielen lernt, ehe die strenge Methode der Technik in ihre Rechte tritt. Wozu einem die Befreundung mit etwas so schwer machen, dem man viel Zeit, vielleicht sein Leben widmen soll? ist es nicht rationeller, erst ein wenig Liebe zu fassen, ehe einem alle die Schwierigkeiten enthüllt werden, die es zu überwinden gilt?

Ausgehend von dieser Einsicht dispensiere ich den Elementarschüler von eigentlichen technischen Studien ganz; die wenigen Übungen der Elementarschule, welche man allenfalls als technische bezeichnen könnte, werden den Schüler nicht belästigen, wenn der Lehrer bezüglich ihres Studiums nicht zu hohe Anforderungen stellt.

Die neueren Klavierschulen beginnen zumeist mit vierhändigen

Übungsstücken, bei denen der Lehrer den Basspart spielt, während dem Schüler eine überaus primitive Melodie in langen Noten mit beiden Händen unisono zufällt. Das ist in mehrfacher Beziehung pädagogisch falsch; erstens, weil der Schüler lange Zeit nur Violinnoten zu Gesicht bekommt; zweitens, weil er sich gewöhnt, mit beiden Händen dasselbe zu spielen; drittens, weil er mit Gewalt auf einer niedrigeren Stufe festgehalten wird, während er auch bei geringer Begabung schneller vorwärts kommen könnte. Zudem ist es irrationell, damit zu beginnen, dass der Schüler Töne mit hört, die er nicht selbst spielt; erst muss sich sein Auffassungsvermögen für das von ihm selbst gespielte entwickeln, ehe man daran denken darf, ihm Ensemblesmusik irgend welcher Art zuzumuthen. Es ist wohl kaum zweifelhaft, dass die Neuerung des vierhändigen Spiels im Elementarstadium auf Logier's Methode des Unisonospiels in der Unterrichtsstunde zurückzuführen ist; denn die älteren Schulen wissen davon nichts. Da ich dieses Prinzip überhaupt missbillige, so muss ich hier für mein ablehnendes Urtheil eine Motivirung geben, welche die entgegenstehenden Ansichten widerlegt.

Das, was durch Logier's Methode*) zweifellos erlernt wird, ist Takt halten und Tempo halten; was aber ebenso zweifellos nicht durch dieselbe erlernt wird, ja was bis zu einem gewissen Grade durch sie gewaltsam verhindert wird, ist die Ausbildung des ausdrucksvollen Spiels, der musikalischen Empfindung, der individuellen Auffassung. Einer grossen Freiheit des Vortrags bei Anfängern das Wort zu reden, wäre gewiss verkehrt; aber da dieselbe doch das Endziel des Studiums sein muss, so ist es unbedingt falsch, das natürliche Gefühl, welches jeder Beanlagte

*) Anm. Logier „Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel“ (1829 S. 8 ff.) giebt zunächst Vorschriften für den vorbereitenden Privatunterricht der einzelnen Schüler und für ihre Privatübungen und fährt dann fort (S. 13): „Wir setzen voraus, dass die Schüler nun das erste Stück gut spielen und alle vor ihren Instrumenten sitzen, bereit, es in Gemeinschaft zu spielen. Der am meisten Geübte und Taktfesteste der Classe spiele nun das Stück allein, währenddessen die übrigen Schüler (die Hand im Chiroplasten und die Noten des Stückes verfolgend) zusammen laut den Takt mit dem spielenden Mitschüler zählen. Der Lehrer muss den Takt mitzählen, während er mit der Hand die Schwingungen des Pendels nachahmt. Im Augenblick, dass die Aufgabe beendet ist, wird sie von Neuem begonnen, indem ein zweiter Schüler (doch ohne innezuhalten) mitspielt. Dasselbe Verfahren wird fortgesetzt bis alle Schüler der ganzen Classe in die gemeinsame Ausführung einstimmen . . . Nun mag den Schülern erlaubt sein, alle zugleich anzufangen . . . So fahre man durch alle Unterrichtsstunden fort.“

für die zum ausdrucksvollen Spiel erforderlichen kleinen Abweichungen hat, systematisch zu unterdrücken und abzutöden. Gewiss muss der Lehrer zunächst darauf denken, das Taktgefühl auszubilden; aber dafür giebt es glücklicherweise auch noch andere Mittel als das dem subjektiven Empfinden feindliche Unisonospiel. Im Anfang ist es nöthig aber auch genügend, dass der Lehrer laut zählt; nach einigen Lektionen kann der Versuch gemacht werden, den nachgiebig zählenden Lehrer durch den unerbittlichen Metronom zu ersetzen. Doch hüte man sich längere Zeit unausgesetzt nach dem Metronom spielen zu lassen; als zu erringendes Ziel betrachte man nicht das absolut genaue im Takt spielen, sondern überhaupt die Ausbildung des Taktgefühls, der Fähigkeit, ein Tempo längere Zeit festzuhalten. Sehr praktisch ist es darum, immer nur einige Takte mit dem Metronom spielen zu lassen, wonach die durch den Metronom geweckte Empfindung des Taktes ihre Stärke zeigen mag; später wenn erst längere Stücke gespielt werden, ist es zu empfehlen, in grösseren Zwischenräumen den Metronom wieder anzustossen und zu kontrollieren, ob das Tempo sich merklich verändert hat. Der Schüler selbst darf nur laut zählen bei den elementaren Übungen, durch welche er die Geltung der Noten lernen soll; später ist dem zählen entgegenzuarbeiten und höchstens zu gestatten, dass er mit einer Fussspitze leicht die Taktzeiten markiert, doch muss auch das nach Absolvirung der ersten Stufen gänzlich unterbleiben. Natürlich erfordert diese Art des Unterrichts die lebhafteste Betheiligung eines befähigten Lehrers; aber diese vorausgesetzt, bietet sie die sicherste Gewähr für eine gedeihliche Entwicklung des Schülers.

Hat also das Ensemblespiel im elementaren Stadium sein bedenkliches, so doch nicht der Ensembleunterricht. Das in allen Conservatorien angenommene Prinzip, dass eine mässige Anzahl von Schülern zugleich in der Klasse anwesend ist, muss aus mehreren Gründen empfohlen werden. Denn einmal übt sich der gerade am Klavier beschäftigte Schüler, in Gegenwart eines wenn auch nur kleinen Auditoriums zu spielen; und dann sind die unbetheiligten, zuhörenden Schüler in der Lage, mit ruhigem Blute den Correkturen und Erläuterungen des Lehrers zu folgen. Die Anwesenheit von mehr als etwa sechs Schülern ist nicht zu empfehlen, weil sonst leicht Unaufmerksamkeit, leises Plaudern etc. Platz greift und der Lehrer genöthigt wird, seine Aufmerksamkeit zu theilen, um strenge Ordnung zu halten. Man

sorge dafür, dass möglichst auf gleicher Stufe stehende Schüler zugleich Unterricht haben; sehr zu empfehlen ist es, dass dieselben die gleichen Stücke spielen, wenn auch nicht gerade in derselben Stunde. Wenn die Zuhörenden das Stück, welches gespielt wird, selbst studirt haben, hören sie die Fehler, welche gemacht werden, und stärken ihr musikalisches Gehör; oder wenn sie sie nicht hören, so wird des Lehrers Korrektur der gemachten Fehler sie ebenso treffen wie den gerade spielenden: sie fühlen, dass sie wahrscheinlich denselben Fehler gemacht haben würden und hüten sich vor denselben, wenn sie das Stück spielen. Besonders aber werden sie von allgemeinen Erklärungen profitieren, da sie nicht wie der gerade spielende durch das Notenlesen, die Applikatur etc. beschäftigt sind und daher viel ruhiger auffassen können. Meine Erfahrungen sagen mir, dass der am Klavier sitzende, besonders so lange er auf den unteren Stufen der Entwicklung steht, von allgemeinen Bemerkungen nur für den gerade vorliegenden Fall Nutzen zieht, der sein Interesse ganz in Anspruch nimmt, dass dagegen die Zuhörenden die Regel allgemein verstehen und behalten. Natürlich ist dabei vorausgesetzt, dass der Lehrer das Interesse der Zuhörenden rege zu erhalten weiss, dass er sie auch wohl bei wichtigeren Erklärungen herantreten lässt, Fragen an sie richtet u. s. w., nicht aber sich mit der simplen Korrektur falscher Töne begnügt und im übrigen selbst apathischer Zuhörer ist.

Beim Elementarunterricht ist als nächstliegendes Ziel stets im Auge zu behalten, dass dem Schüler das Lesen der Notenschrift geläufig werden muss; die Ausbildung der Fingergeläufigkeit, die solide technische Schulung des Anschlags etc. ist erst die Aufgabe der nächstfolgenden Stufen der Ausbildung. Darum ist es pädagogisch falsch, im elementaren Stadium die Stücke stets so lange spielen zu lassen, bis sie der Schüler auswendig*) kann. Die

*) D. G. Türk Clavierschule (1789, S. 18): „Ein anderer Fehler wird sehr oft dadurch begangen, dass man den Anfänger die Stücke solange spielen lässt, bis er sie auswendig kann; . . . im Notenlesen, in der Einteilung derselben, im Takte, in der Fingersetzung nimmt der Schüler bei dieser Uebung wenig oder gar nicht zu, weil er, ohne sich etwas dabei zu denken, zuletzt bloß maschinenmässig handelt. Besser ist es daher, wenn man ihn das aufgegebenes Tonstück nur so lang üben lässt, bis er es in einer sehr mässigen Bewegung zusammenhängend spielen kann. . . . Die Geschwindigkeit ist bloß etwas Mechanisches und kommt ohnedies mit der Zeit durch lange Uebung; aber eigene Beurtheilung, Fertigkeit im Noten-

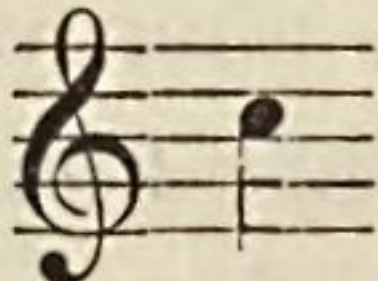
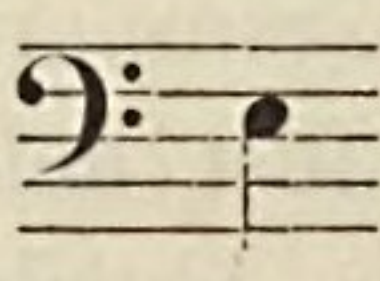
hohe Bedeutung der Übung der Gedächtnisskraft nach dieser Richtung verkenne ich nicht, muss aber aus guten Gründen dringend rathen, sie vorläufig zu verschieben; denn der Schüler hat im elementaren Stadium nach so vielen Seiten hin eine neue Geistesthätigkeit zu entfalten, seine Gedächtnisskraft ist so hinlänglich beschäftigt mit der Aufnahme der vielen Zeichen für Tonhöhe, Tondauer und der Bilder der am meisten wiederkehrenden Tonfiguren, die er allmählich direkt erfassen lernen muss, dass ein längeres Verweilen bei einem Stück einem Einstellen dieser nothwendigsten Übungen, einer Art von Pause gleichkommen würde, während welcher der Geist sich in einem engeren Kreise bewegte. Es giebt Schüler, welche ohne Mühe nach mehrmaligem Durchspielen die Stücke im Kopfe behalten — ihnen mag es unbenommen sein, sich mehr und mehr vom Notenheft zu emanzipiren, nur ist Sorge zu tragen, dass nicht zu früh das Heft geschlossen wird, um nicht Mangel an Accuratesse einreissen zu lassen. Also: nicht zwangsweise auswendig lernen lassen, sondern nur gestatten, dass diejenigen, welche ein Stück, das sie geübt haben, stets auswendig können, es ohne Noten spielen. Peinlichste Strenge muss aber gerade diese Begabteren kontrolliren. Der Normalschüler, welcher langsamer lernt, aber was er einmal in seinen Ideenkreis gezogen, fest behält, darf zum Auswendiglernen von Stücken erst nach Absolvirung der Elementarlehre übergehen, wenn er das Notensystem völlig begriffen und in der schnellen Auffassung der Tongruppen sich bereits eine erhebliche Übung erworben hat; aber auch dann darf er nur von Zeit zu Zeit ein Stück auswendig lernen, um nicht einen zu grossen Theil seiner Zeit mit der für ihn sehr anstrengenden Arbeit zu verbrauchen. Das Auswendigspielen bietet den Vortheil, dass der Spielende in keiner Weise durch die Notenschrift abgezogen oder wohl gar noch in der Aufregung des Moments zu Lesefehlern geführt wird, vielmehr in der Lage ist, Fehlgriffe leichter zu vermeiden, indem er auf die Tasten sieht*); der grosse Nachtheil

lesen, Sicherheit im Takte, Mannichfaltigkeit im Vortrage etc. erwirbt man sich aus wenigen Stücken nicht. Was dem Anfänger jetzt noch schwer ist das wird ihm in einem Jahre ganz leicht vorkommen, wenn der Lehrer für einen hinlänglichen und gut gewählten Vorrath an Musikalien sorgt.“

*) D. G. Türk, a. a. O. „Damit aber der Anfänger die Tasten eher finden lerne und nicht immer von den Tasten wegzusehen nöthig habe, kann man ihn einige Stücke, aber nur einige, auswendig lernen und im

dabei ist aber, dass er auch bezüglich aller auf den Ausdruck bezüglichen Vorschriften auf sein Gedächtniss angewiesen ist: nur der Begabtere, welcher den nothwendigen Ausdruck selbst fühlt und in den Vorschriften nur Winke findet, wird hier sicher gehen, während der Minderbegabte leicht den Ausdruck verfehlt.

Bezüglich des Korrigirens und Monirens der Fehler ist eine Bemerkung nöthig. Der Lehrer unterscheide streng zwischen Lesefehlern und Fehlgriffen. Letztere sind durch die noch wenig ausgebildete Technik zu entschuldigen und nicht streng zu rügen; es ist nicht nöthig, ihretwegen das Spiel zu unterbrechen, sondern es genügt, dass der Lehrer den Fehler konstatirt oder dass der Schüler merken lässt, dass er selbst weiss, er habe fehlgegriffen (das aber ist wegen der Ausbildung des Gehörs unerlässlich). Dagegen sind Lesefehler nicht durchzulassen. Bei solchen Schülern, welche zuerst längere Zeit nur Violinnoten gelernt haben, ist der häufigste Fehler der, dass sie im Bass Violinnoten lesen also *a* statt *c*, *d* statt *f* u. s. w. Diese Fehler sind sehr unangenehm, weil schwer auszurotten. Das schlimmste dabei ist, dass dem Schüler, der so liest, alles und jedes Lokalgefühl für die Töne auf dem Klavier fehlt. *) Würde

er, wenn er  statt  liest, jenes *c* auch an seiner

rechten Stelle auf dem Klaviere anschlagen, so wäre der Fehler weniger schlimm; aber er liest *c* und greift dieses *c* neben dem *e*, welches die Note vorstellt. Ich weiss mir gegenüber diesem Übel nur zu helfen durch eine Rekapitulation der ersten Seiten der Elementarlehre, indem ich sozusagen noch einmal frisch die Noten nach meiner Methode lernen lasse. Harmloser sind die Lesefehler bei Noten mit vielen Hüllslinien; sie werden aufhören,

Finstern spielen lassen. Dass er aber anfangs nie von den Noten wegsehen und die Claves suchen solle, erwarte man nur nicht — so schädlich auch dieses Wegsehen des Zusammenhangs wegen ist; denn selbst der geübteste Clavierspieler thut dann und wann einen Blick auf die Finger. Indess ist es des Lehrers Pflicht, den Anfänger womöglich davon abzuhalten. Bei stufenweise folgenden Tönen darf man ihm das Wegsehen von den Noten nur etwa in den ersten Stunden und dann nicht mehr erlauben: allein bei Sprüngen möchte dies Hilfsmittel sogleich nicht zu entbehren sein; nur muss man die erwähnte Nachsicht nicht zu lange gebrauchen.“

*) Z. B. steht Heft 1 von Jul. Handrock's op. 32 „Der Klavierschüler im ersten Stadium“ durchweg im Violinschlüssel, was der Verleger als besonderen Vorzug anpreist.

wenn man dem Schüler feste Orientierungspunkte innerhalb der über das Liniensystem hinausragenden Noten giebt (s. III. Theil, Heft I, S. 10).

Die bekannten Lesefehler bei Akkorden, die weit über das Liniensystem hinausgehen, verlieren sich, wenn man den Schüler darauf hinweist, dass er dieselben stets vom Liniensystem aus abliest, z. B.



Die den Linien zunächst gelegene Note muss als bekannt vorausgesetzt werden.

Sehr streng sind die Fehler zu rügen, welche aus dem Vergessen eines Versetzungszeichens ($\sharp$, $\flat$, $\natural$, $\times$, $\flat\flat$) entstehen. Der Lehrer lasse nach solchen Fehlern, welche das musikalische Gehör abstumpfen, stets abbrechen und ein längeres Bruchstück noch einmal spielen. Dabei folge er einem Rathe D. G. Türks (Klavierschule, 1789, S. 337) und benutze diese Gelegenheit, den Sinn des Schülers für die Unterscheidung der Motive und Phrasen auszubilden, z. B. leide er nicht, dass in:



wenn der Schüler (was hoffentlich nie vorkommt) bei NB. *c* statt *cis* gegriffen hat, bei a) wieder anfängt, sondern lasse stets bei b) wieder anfangen. Ich sage in solchen Fällen dem Schüler nicht, welchen Fehler er gemacht hat, sondern lasse ihn die Phrase so oft wiederholen, bis er selbst den Fehler hört und vermeidet. *)

Bei Taktfehlern (Verkürzung oder Verlängerung eines Notenwerthes) gehe man gleichfalls ein Stück zurück (ein oder zwei Phrasen) und der Lehrer zähle laut bis zum Anfang des schlecht gespielten Taktes, durch den sich dann der Schüler mit dem leb-

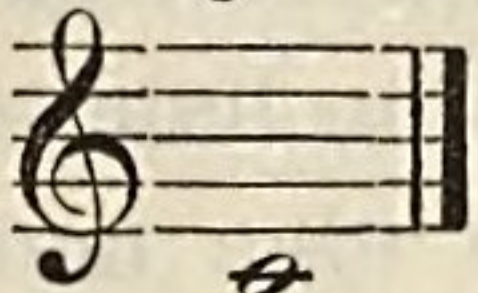
*) Ein bewährter Wink ist auch der, den Schüler zu ermahnen, dass er sich beim Spielen selbst aufmerksam zuhört, was gar nicht so leicht und selbstverständlich ist, da die Augen (die Auffassung der Noten) stets den spielenden Fingern voraus sind!

haft angeregten Taktgefühl selbst durchzufinden hat; missglückt das Experiment trotz vieler Versuche, so zähle man einmal durch den betreffenden Takt durch, spiele im schlimmsten Falle einmal die Stelle vor, mache aber das Vorspielen nicht zur Norm, weil sonst der Schüler nur nach dem Gehör nachspielt, ohne für ähnliche Fälle sein Begriffsvermögen zu stärken. Äusserste Strenge ist nothwendig, wo der Lehrer eine Lücke, ein ungenügendes Beherrschen von Formen, die ihm längst geläufig sein sollten, bemerkt; die Unterrichtsstunde muss sich in solchen Fällen in eine Übungsstunde verwandeln, und der Lehrer muss äusserste Geduld entwickeln.*)

*) Anm. Ein hervorragendes bis jetzt noch nicht in gebührendem Masse allgemein gewürdigtes Bildungsmittel des Gehörs, des Anschauungsvermögens und Gedächtnisses zugleich ist das Nachschreiben nach dem Gehör (die Franzosen nennen es: „*la dictée*“, also „Diktat“; das Diktat ist am Pariser Conservatorium, seit A. Thomas Director ist, d. h. seit 1871, obligatorisch, Prof. A. Lavignac hat im Jahre 1882 einen *Cours complet théorique et pratique de dictée musicale* von mehr als 500 Seiten gr. Lexikon-Oktav herausgegeben. In Deutschland ging zuerst Heinrich Götze mit „Musikalischen Schreibübungen“ vor (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882). Es liegt durchaus ausserhalb der Grenzen einer Clavierschule, Materialien für das Musikdiktat auch nur in den knappsten Umrissen aufzunehmen. Dagegen halte ich es allerdings im Hinblick auf die Vorzüglichkeit der Methode einerseits und ihre noch ziemlich geringe Verbreitung andererseits geboten, das Prinzip zu erklären. Man kann die Uebungen von zwei verschiedenen Gesichtspunkten aus einrichten, nämlich entweder zur Ausbildung des absoluten Gehörs oder zur Ausbildung des relativen; ein erstrebenswerthes Endziel ist die Vereinigung beider Resultate. Die Ausbildung des absoluten Gehörs muss im frühen Kindesalter begonnen werden, wo das Gedächtniss für Dinge, welche kein Nachdenken erfordern, sondern direkt erfasst werden, eine ausserordentliche Kraft hat. Der junge Violinspieler, der stets sein *a'* zu stimmen hat, kennt dasselbe bald genau; dem Clavierspieler, der nicht zu stimmen braucht, muss man künstlich einen Ersatz schaffen für den Ausfall dieses erziehlichen Momentes. Der Violinspieler erkennt bald jeden Ton, ja, wo höhere Begabung vorliegt, sogar Unterschiede der Stimmungshöhe, ohne dass ihm zu Bewusstsein kommt, wie er sich diese Fähigkeit erworben hat; er zuckt aber sehr mit Unrecht die Achseln über den Klavierspieler, der *a* nicht von *h* oder *g* unterscheiden kann, den er darum für unmusikalisch hält. Es ist sehr wohl möglich, dass ein Klavierspieler gross wird, ohne den Begriff der absoluten Tonhöhe überhaupt kennen zu lernen, er spielt auf Klavieren verschieden hoher Stimmung, ohne etwas anderes zu bemerken, als dass das Instrument glänzender oder stumpfer klingt; kommt vielleicht überhaupt nie in die Lage, sich zu fragen, aus welcher Tonart ein gehörtes Stück geht etc., d. h. er überlässt sich kritiklos und unbefangen dem Verfolg der relativen Tonhöhebeziehungen. Dabei kann er eminent musikalisch sein, während der Violinist, der die Verstimmung des *a'* um $\frac{1}{10}$ Ton hört, vielleicht ganz unfähig ist, die einfachste Melodie selbst zu erfinden. Es ist aus praktischen

In den ersten Wochen des Elementarunterrichts sind die Unterrichtsstunden die hauptsächlichste Studienzeit, und ist es daher sehr zu empfehlen, dass die Anzahl derselben reichlich bemessen

Gründen entschieden zu wünschen, dass jeder wohl ausgebildete Musiker auch ein absolutes Ohr habe; für den Dirigenten ist es nothwendig, für den Componisten mindestens ein grosser Vorthail. Das einfachste Mittel, dem Klavierschüler absolutes Gehör zu verschaffen, resp. es auszubilden, ist das mit dem Erlernen der Noten parallel gehende Abfragen; doch beschränke man sich dabei immer auf wenige mittlere Töne, halte be-

sonders darauf, dass der Schüler das  bald erkennen lernt.

Man verdirbt von vornherein alles, wenn man zu früh das Gebiet der abzufragenden Töne erweitert; das relative Gehör, das Erkennen der Abstände von einem gegebenen Tone aus entwickelt sich stets mit ziemlicher Geschwindigkeit — es genügt also, ja es ist dringend geboten, das absolute Gehör durch Lokalisierung, durch Fixirung auf einen bestimmten Punkt des Tongebietes zu entwickeln. Die Nachschreibübungen vertage man nicht, bis das absolute Gehör sich entwickelt hat, sondern benutze den Anfang jedes Diktatbeispiels als Übungsstoff für das absolute, den Fortgang aber als solchen für das relative Ohr. Das Diktat lässt sich sehr zweckmässig mit der allgemeinen Musiklehre verbinden, derart, dass nach Durchnahme jedes Abschnitts derselben immer das erläuterte illustrierende Beispiel diktirt wird. Wie das etwa zu bewerkstelligen ist, habe ich in meinem Katechismus „Musik-Diktat“ (Leipzig, Max Hesse's Verlag) darzulegen versucht. Es gilt dabei, das Ohr zunächst darin zu üben, dass es steigende und fallende Tonhöheveränderung unterscheidet. Selbst wenn keiner der Schüler mehr darin fehlt, hüte man sich noch, Sprünge einzuschalten; geht man aber endlich dazu über, so beschränke man sich wieder längere Zeit auf Terzen. Man vergesse nie, dass die sichere Beherrschung des einfachsten allein die Möglichkeit giebt, schwereres zu lernen. Im Anschluss an die Stufenfolge der Elementarlehre (Materialien 1. Heft) gehe man sodann zur Übung im Auffassen der Rhythmen über, zunächst längere Zeit nur mit zweierlei Notenwerthen ( und  oder  und ). Die Taktart gebe man anfangs immer an; später spiele man erst ein grösseres Bruchstück vor, um dem Schüler die Taktart selbst finden zu lassen (wobei es nicht als Fehler gerechnet werden kann, wenn der Schüler $\frac{3}{8}$ statt $\frac{3}{4}$ oder auch $\frac{6}{8}$ statt $\frac{3}{8}$ oder $\frac{4}{4}$ statt $\frac{2}{4}$ wählt). Der Anfangston werde solange immer genannt, bis das absolute Ohr sich etwas entwickelt hat. Anfangs halte man sich an leicht verständliche Liedmelodien; eine Grenze, wie weit die Übungen auszudehnen sind, kann man natürlich nur willkürlich ziehen: je weiter, desto besser. Das Übungsbuch von Lavignac schliesst mit rhythmisch

wird. Lässt es sich bewerkstelligen, dass der Schüler täglich Unterricht hat — um so besser! Jedenfalls sollte er drei Stunden wöchentlich haben, da das Üben ohne Aufsicht in diesem Stadium noch wenig Früchte bringt. Hat der Schüler einen Angehörigen der seine Übungen einigermassen zu überwachen im Stande ist, so mag's gehen; derselbe wende dann besonders sein Augenmerk auf die Leseübungen, damit vor Allem die Notenkenntniss schnell sich entwickle und zwar in stetem Zusammenhange mit der Klaviatur. Alle Kraft muss darauf konzentriert werden, dass die Geistesarbeit des Übersetzens der Notenzeichen in den Anschlag der betreffenden Tasten bald eine so geläufige Manipulation werde, dass sie kaum noch eine merkliche Zeit in Anspruch nimmt und kein Nachdenken erfordert. Ist dieses Ziel für die ersten zwei Mitteloctaven erreicht, so gilt es, das Anschauungsvermögen für die rhythmischen Verhältnisse zu entwickeln, wobei wieder mit äusserster Sorgfalt vorzugehen ist. Beide Grundpfeiler für die Entwicklung des Musikverständnisses sind in der Folge immer mehr zu festigen und zu erweitern. Ganz zwecklos ist es, den Elementarschüler mit den Namen der verschiedenen Octaven des Tongebietes (grosse, kleine, eingestrichene etc. Oktave) bekannt zu machen und ihm wohl gar dieselbe mühsam einzupauken; die darauf verwendete Mühe und Zeit (welche gar nicht gering sein dürfte), ist absolut verloren, da der Schüler für dieses Wissen

ziemlich komplizierten Melodien in es-Moll ab; es ist aber nicht einzusehen, warum nicht zwei- ja dreistimmige Sätze aufgenommen werden sollten, vorausgesetzt, dass der Schüler es soweit bringt, sie nachschreiben zu lernen. Götze bringt auch mehrstimmige Übungen, sein Vorgehen ist vorsichtig und umsichtig, sehr anerkennenswerth, um so mehr, als seine Publikation ein selbständiger erster Versuch (gleichzeitig mit Lavignac) ist. Diese immer wiederholte Gewöhnung, das Gehörte in Noten zu verwandeln, schärft die Aufmerksamkeit und Vorstellungskraft und macht in viel kürzerer Zeit als es sonst möglich wäre, die Notenzeichen vor dem innern Ohr lebendig. Ein nicht zu unterschätzender Nebenvortheil ist auch die damit zu erwerbende Routine in der musikalischen Orthographie und Kalligraphie. Möchten die deutschen Konservatorien die hohe Bedeutung dieses Erziehungsmittels bald ganz anerkennen und ihm eine hervortretende Stellung im Lehrprogramm anweisen! Meine Erfahrungen vom Hamburger Konservatorium, wo ich 1882—90 die Schreibübungen der Schüler leite, haben mich von der gar grossen Nothwendigkeit derselben überzeugt.

keinerlei Verwendung finden wird. Schnelles Wiedervergessen muss daher die nothwendige Folge sein. Dagegen ist es von höchster Bedeutung, dass der Schüler möglichst bald die beiden harmonischen Gebilde kennen lerne, welche die Auffassung aller musikalischen Zusammenklänge und Tonfolgen bestimmen: den Durakkord und Mollakkord. Ich halte es für pädagogisch durchaus verkehrt, mit dieser so einfachen und doch so folgenreichen Einweihung in die Urelemente der Harmonielehre lange zu warten. Wozu? Wie aus dem Anhang zum ersten Hefte der ergänzenden Materialien dieser Schule zu ersehen, ist es so leicht, den Schüler sämtliche Quinten und (grossen) Terzen kennen zu lehren. Selbst der wenig begabte Schüler vermag diese kleine Zahl von Kombinationen, aus der sich alle andern ergeben, sofort zu erfassen. Er braucht darum nicht das geringste von verminderten oder übermässigen Quinten, von Septimen, Sekunden, Quarten etc. aller Art zu erfahren, im Gegentheil, sein Begriffsvermögen würde vorläufig ganz unnütz durch die vollständige Intervallenlehre beschwert werden. Ich sehe in dieser Einübung der Kenntniss sämtlicher Dur- und Mollakkorde nichts anderes als ein ausgezeichnetes Mittel, das Notenlesen zu erleichtern. Die Kenntniss dieser Kombinationen, welche thatsächlich den Hauptinhalt aller musikalischen Vorstellungen bilden*), entwickelt ganz ungezwungen in beschleunigter Weise das musikalische Vorstellungsvermögen, sodass sich schneller als es sonst möglich wäre, die Notenbilder bereits beim Ablesen in klingende Musik verwandeln, und der Schüler früh dazu gelangt, den Widerspruch zwischen dem, was er liest, und dem, was er greift, zu hören, d. h. seine Fehler selbst zu bemerken. Die Dissonanzen und durchgehenden Töne erscheinen ihm sogleich als Abweichungen oder Zuthaten zu den ihm bekannten grundlegenden Bildungen, und wenn er später dazu kommt, die Harmonielehre methodisch zu studiren, so braucht er nur Namen zu lernen für Bildungen, die ihm längst bekannt sind.

Die Tonleitern sind von mir der Elementarschule in einer von der üblichen sehr abweichenden Form angehängt. Der Sinn derselben bedarf für den Lehrer keiner weiteren Erklärung**);

*) Vgl. meinen Vortrag: „Die Natur der Harmonik“ (1882).

**) Übrigens verweise ich zur näheren Begründung auf meine „Neue Schule der Melodik“ (Hamburg, J. F. Richter, 1883).

der Schüler wird die Dominantleitern ebenso kritiklos als selbstverständlich hinnehmen, wie bisher die allein geübten Tonikaleitern. Ich halte es für falsch, dass der Schüler eine den g Dur-Akkord durchlaufende Skala in c Dur wegen des *f* für eine mit *g* statt mit *c* anfangende c Dur-Tonleiter ansehen lernt, wie das bisher thatsächlich geschehen musste; denn die Entwicklung der harmonischen Auffassung der polyphonen Werke wird dadurch unnöthig erschwert. Allerdings ist es ein etwas komplizirterer Apparat, den es zu erlernen giebt; es handelt sich aber darum, ob diese kleine Belastung nicht durch reiche daraus entspringende Vorthelle aufgewogen wird? Das wird sie zweifellos und damit ist die Neuerung hinreichend motivirt. Bezüglich der Benutzung der Skalentabellen möchte ich darauf aufmerksam machen, dass nicht erst sämtliche Tonikaleitern gelernt werden und erst später die Dominantleitern. Allenfalls mag man sich zuerst auf die Einübung der einfacheren Tonikaskalen beschränken etwa bis e Dur und as Dur; dann aber ist zu den Dominantskalen überzugehen, und zwar derart, dass nun nach einander die zu derselben Tonart gehörigen Leitern gespielt werden, also z. B. für c Dur zuerst die Tonikaleiter, sodann die Oberdominant- und Unterdominantleiter; anzuschliessen sind sogleich die Leitern der parallelen a Molltonart, welche für c Dur die Bedeutung von Mediantleitern gewinnen. Mit diesen Übungen wird der Entwicklung des Musikverständnisses ein grosser Dienst geleistet, sie sind viel wichtiger als die mehr in technischer Beziehung förderlichen Übungen der Tonleitern in Decimen und Sexten oder in Gegenbewegung, welche ich daher unter die technischen Studien verwiesen habe. (Materialien, 2. Heft, Abth. 19).

Die meisten Skrupel dürfte aber den nach meiner Schule lehrenden die Einführung der Lehre von den Taktmotiven und Phrasen machen, weil dieselbe in ihrer hier gegebenen Gestalt überhaupt etwas neues, aber auch in ihrer gewöhnlichen unkorrekten Fassung nicht in Klavierschulen sondern in der Kompositionslehre anzutreffen ist. Und doch — wer möchte die Stirne haben, zu behaupten, dass sie dem Klavierspieler entbehrlich ist? Darüber kann kaum ein Zweifel sein, dass, wenn eine elementare Darstellung der Lehre möglich ist, dieselbe als grosser Fortschritt begrüsst werden muss. Unpädagogisch wäre es freilich, dem Elementarschüler die Gesetze der Phrasentrennung beibringen, d. h. ihn in den Stand setzen zu wollen,

dass er mangelhafte und falsche Phrasirungen der Ausgaben selbst korrigire; es handelt sich vielmehr zunächst darum, Zeichen für die Phrasirung einzuführen und dem Schüler die Bedeutung dieser Zeichen zu erklären — nur aber ja nicht, die unbefangenen kindlichen Geister schon zu altklugen Kritikern heranzuziehen. Es ist also daher Sache des Lehrers, die neben und an der Hand dieser Schule benutzten Studienwerke mit richtigen Phrasenbögen und Lesezeichen zu versehen; die nächste Zukunft wird ohne allen Zweifel neue Ausgaben der wichtigsten Materialien bringen, in denen die Neuerung in dieser oder ähnlicher Gestalt durchgeführt ist und die jetzt so verbreiteten völlig bedeutungslosen, rein kalligraphischen Bögen verbannt sind.

Die strengen Studien.

Hat es der Schüler zu einiger Fertigkeit im Notenlesen und Takthalten gebracht, vermag er kurze Stücke wie die der Elementarlehre eingefügten in mässigem Tempo ohne Stocken zu spielen, so kann die Vorstufe als absolvirt angesehen werden und das strenge Studium seinen Anfang nehmen. Von jetzt ab theilt sich das Arbeitsfeld und die Arbeitszeit in drei Gebiete: I. Technische Vorstudien. II. Etüden. III. Stücke. Diese Eintheilung ist nicht willkürlich; keines dieser Elemente ist entbehrlich und es ist eine arge Unterlassungssünde, wenn eines derselben vernachlässigt wird. Die technischen Studien sind Turnübungen und bezwecken die Ausbildung der für das Klavierspiel in Betracht kommenden Muskulatur, welche gestärkt und in allen ihren Theilen selbständig gemacht werden muss, sodass jede beliebige Figur ausgeführt werden kann, ohne dass eine Verwechslung der Finger passirt; das rechtzeitige Loslassen der Finger (damit die Töne nicht länger klingen, als sie sollen), desgleichen das genügend lange Festhalten der Tasten (wo die Töne weiterklingen sollen) — das sind schwierige Dinge, welche erst durch hartnäckig fortgesetztes Üben so erlernt werden, dass die richtige Auffassung der Noten durch den Geist sich in die richtigen Fingerbewegungen umsetzt. Denn alle diese Umsetzungsprozesse müssen mit solcher Promptheit vor sich gehen, dass man sie als unbewusste bezeichnen kann; solange der Schüler noch über die Fingerbewegungen nachdenken muss, steht seine Technik auf einer sehr niedrigen Stufe. Die scheinbar nur die Finger angehende Thätigkeit ist also schliesslich doch eine Übung des ganzen Apparates von dem denkenden Geist bis in die Fingerspitzen. Das übersieht man nur zu leicht, wodurch es erklärlich

wird, dass man die Technik meint durch gewaltsame Bewegungen der Finger (durch Maschinen) fördern zu können. Trillermaschinen und Ausrenkungsmaschinen sind werthlos, weil es unmöglich ist, die Geläufigkeit anders auszubilden als durch Übung des Telegraphenapparates vom Hirn bis zu den Muskeln. Die Bewegung von innen heraus ist durch nichts zu ersetzen. Die technischen Studien isolirt zu betreiben, also durch gymnastische Übungen eine Geläufigkeit und Fingerkraft schnell zu erwerben, die durch das Spiel von Sonaten und anderen guten Werken nur sehr allmählich sich einstellen würde, ist eine Neuerung unseres Jahrhunderts. Die Fünffingerübungen in A. E. Müller's Fortepianoschule (1818) sind wohl als der Ausgangspunkt der seither so vielseitig erweiterten und vertieften technischen Vorstudien anzusehen. Der Elemente, aus denen sich die Passagen zusammensetzen, sind verhältnissmässig nicht allzuviele; je kleiner wir die Bruchstücke schneiden, desto mehr schmilzt ihre Zahl zusammen. Z. B. kann der Wechsel zweier Finger nur folgende Kombinationen aufweisen:

1—2—1—2; 1—3—1—3; 1—4—1—4; 1—5—1—5,

2—3—2—3; 2—4—2—4; 2—5—2—5;

3—4—3—4; 3—5—3—5;

4—5—4—5;

also 10 verschiedene Formen. Jenachdem es sich nun aber um den Wiederanschlag desselben Tones oder um die Intervalle der kleinen oder grossen Sekunde, kleinen oder grossen Terze etc. handelt, und je nachdem einer oder beide oder keiner der Töne Obertaste ist, sowie auch je nachdem der eine oder der andere Ton der höhere ist, entstehen verschiedene technische Motive, von denen aber eine grössere Zahl als unmöglich (unspielbar) bei Seite gelassen werden kann und muss. Die Zahl der Kombinationen wächst enorm mit der Zahl der Töne und Finger, die in Betracht kommen; die nothwendigsten und nächstliegenden Möglichkeiten aufzusuchen, überall die Formen herauszufinden, welche musikalisch werthvoll und in der Litteratur die häufigsten, die typischen sind, ist die Aufgabe, welche der Verfasser eines technischen Studienwerkes zu lösen hat. Man kann leicht des guten zuviel thun, wenn man ganz schematisch verfährt und ohne Rücksicht auf die musikalische Brauchbarkeit kombinirt. So enthalten z. B. die technischen Übungen von E. Mertke eine grosse Zahl musikalisch werthloser Figuren, mit denen man die Schüler nicht inkommodiren darf. Eines vorzüglichen Renommées erfreuen

sich die „Technischen Studien“ von Plaidy und mit Recht, da sie sich auf das nothwendigste beschränken. Plaidy ist im Gegentheil noch etwas zu sparsam gewesen, sodass ich es nicht für überflüssig hielt, die elementarsten Grundlagen nochmals selbstständig zusammenzustellen (Materialien, Heft 2). Die täglichen Studien von Tausig und die Übungen op. 38 von E. Krause sind nicht von grundlegender Bedeutung, sondern haben ihren Werth als weitere Fortsetzung und Vermannichfaltigung der Turnübungen der Finger. Die „Materialien für das mechanische Klavierspiel“ von J. Knorr sind durch Plaidy's Werk ganz überflügelt.

Die Etüde ist Studie über ein oder mehrere technische Motive, d. h. sie greift aus der unermesslichen Zahl grösserer Bildungen einzelne heraus und übt sie in einer Form, der zugleich ein höherer Kunstwerth eigen ist. Das was die Etüde auch in rein technischer Beziehung über die technische Vorübung stellt, ist die immerhin grössere Freiheit der Form gegenüber etwa einer sequenzartig fortschreitenden Figur. Derjenige, welcher technische Studien der letzteren Art fleissig geübt hat, wird die Ähnlichkeit der Bedeutung sogleich begreifen, aber auch den Unterschied, sofern die Etüde bereits ein Kunstgebilde, eine Schöpfung des freien künstlerischen Geistes ist, die Sequenz dagegen ein Produkt der eisernen Nothwendigkeit, ein fast mechanisches Erzeugniss. Hält man diese Auffassung der Etüde fest, dass sie nach Kunstprinzipien geformter technischer Übungsstoff ist, so ist es von selbst einleuchtend, dass für die ersten Stufen der Ausbildung diejenigen Etüden den Vorzug verdienen, welche in der Faktur am einfachsten sind und durch die Willkür des Künstlers hindurch die Naturgesetze der Kunst empfinden lassen. Der Fehler so vieler neuerdings geschriebenen Etüden für Anfänger ist, dass sie zu wenig die selbstschaffende Kunst erkennen lassen, dass überall der freie Wille des Künstlers hervortritt; anstatt der strengen Durchführung sehr weniger technischen Figuren sind deren eine grössere Zahl eingeführt, statt der einfachsten fernerliegende u. s. w. Es ist das grosse Verdienst Clementi's, Cramer's, Czerny's, hier das rechte getroffen und der Etüde den Typus gegeben zu haben, der ihr nach den bezeichneten Gesichtspunkten zukommt. Das Studium auch der auf Ausbildung des Vortrags berechneten Etüden soll noch Arbeit sein, wenn auch hier bereits ein höherer Gewinn für die Ausbildung des Kunstsinnes herausspringt; ganz dem letzteren Zwecke dient dagegen das Studium der Stücke. Das

Spiel der Sonaten und anderer Meisterwerke unserer Klassiker und Romantiker soll nicht Arbeit sein sondern Genuss. Es ist entschieden zu tadeln, wenn der Lehrer auch beim Studium Beethoven'scher Sonaten in erster Linie das Technische im Auge behält; hier ist es vielmehr seine Pflicht, für Erstarkung des musikalischen Verständnisses Sorge zu tragen. Sein erstes Hauptaugenmerk ist auf richtige Phrasirung zu richten; die rechte Heraushebung der Steigerungen, das Verfolgen der thematischen Arbeit, kurz der gesamten Faktur muss allmählich dem Schüler verständlich werden.

A. Technische Vorstudien.*)

Die technischen Studien sind die eigentliche solide Grundlage der Virtuosität. Es würde aber durchaus verkehrt sein, wollte der Lehrer durch einseitige Kultur der technischen Studien etwa hoffen, das Ziel schneller zu erreichen. Die mangelnde Ausbildung des musikalischen Verständnisses würde sich empfindlich rächen; der Schüler würde gelenke Finger bekommen, aber nicht im Stande sein, ein Stück mittlerer Schwierigkeit ohne vorgängiges längeres Studium befriedigend auszuführen. Es ist sogar bedenklich, auch nur einen grossen Theil der zu Gebote stehenden Zeit auf technische Studien zu verwenden, weil das mechanische dieser Beschäftigung leicht nachtheilig auf den Geist wirkt. Andererseits ist wieder ein nur oberflächliches Betreiben der technischen Studien ohne jeden Nutzen. Der richtige Ausweg ist der, auf einmal immer nur ein kleines Pensum vorzunehmen, dasselbe aber mit Ausdauer und Geduld durchzuarbeiten. Übt der Schüler täglich überhaupt nur eine Stunde, so muss das Pensum technischer Studien so bemessen werden, dass es in einer Viertelstunde bewältigt werden kann. Von zwei Stunden Übungszeit ist den technischen Übungen eine halbe Stunde einzuräumen und zwar eine halbe Stunde im Zusammenhang. Die halbe Stunde ist aber auch bei drei und vier Stunden Übungszeit als Maximum zusammenhängenden technischen Studiums festzuhalten; doch sind bei solch

*) Vgl. auch meine „Anleitung zum Studium der technischen Übungen“ (Leipzig, Steingräber).

ausgedehnter Übungszeit, die zur Erwerbung wirklicher Virtuosität (Talent vorausgesetzt) ausreichend aber auch erforderlich ist, zwei halbe Stunden für die technischen Studien abzuzweigen, vielleicht eine halbe Stunde Morgens und die andere Nachmittags. Ein 6—8 maliges Durchspielen der zu übenden Figur nützt, besonders, wenn dieselbe kurz und nicht über die Klaviatur fortlaufend ist, wenig oder nichts; 20 mal ist wohl als Minimum anzunehmen, doch wäre es pedantisch, abzuzählen. Man halte vor allem darauf, dass die Übungen in strenger Stufenfolge der Geschwindigkeit gesteigert werden, etwa zuerst mit 66 M. M. für jede Note (in halben Noten gedacht), sodann doppelt so schnell, weiterhin mit Triolenbetonung, sodann in Achteln, Achteltriolen und in Sechszehnteln, stets unter Festhaltung des einmal gewählten Tempos, sodass die Übung zugleich eine rhythmische, das Taktgefühl stärkende ist.

Es wäre ganz verkehrt, wollte man diese Übungen derart betreiben, dass man ein Kapitel der technischen Vorstudien nach dem andern komplet absolvierte. Ein derartiges Absolviren giebt es überhaupt nicht; kein Kapitel macht das vorausgegangene zu einem überwundenem Standpunkte, die Übungen im Triller, Tremolo, in Doppelgriffen, in Tonleiter- und Arpeggioform etc. müssen vielmehr sämtlich stets wieder repetirt werden und sind soweit möglich von Anfang an neben einander zu betreiben. Mit dem wachsenden Erfolg dieser Übungen verändern diese selbst ihr Aussehen; die schliessliche Geschwindigkeit der Tonfolge bei vollständigster Korrektheit wird sich immer weiter steigern, bis sie den Punkt erreicht hat, den zu übersteigen auch dem Virtuosen versagt ist. Nicht Werke wie Czerny's op. 337 (Tägliche Studien) sondern die wirklichen technischen Elementarstudien sind daher das tägliche Brod des an seiner Vervollkommnung ernsthaft arbeitenden Pianisten.

Das Pensum des technischen Studium für die erste Stufe umfasst sämtliche Grundformen; ausgeschlossen sind nur die grossen Spannungen und die doppelgriffigen Tonleitern.

Es ist seltsam, dass Pädagogen wie Plaidy verabsäumen, darauf hinzuweisen, dass es nicht genügt, die Fingerübungen stets nur *legato* zu üben. Durch diesen mangelnden Hinweis mag mancher auf den Gedanken kommen, dass die übrigen Anschlagsarten von nebensächlicher Bedeutung seien. Diese einseitige Be-

schränkung auf eine Anschlagsart bei den technischen Studien erklärt das sonderbare Phänomen, dass es für ganze Schulen charakteristische Anschlagsarten giebt, dass die Schüler eines Meisters streng *legato* spielen, die des anderen nie wirklich *legato*; führte man den doch nicht so sehr fernliegenden Gedanken durch, die verschiedenen Anschlagsarten gleich bei den technischen Studien scharf zu unterscheiden und neben einander zu üben, so würde jene Sonderbarkeit schnell verschwinden. Es fällt mir nicht bei, in Abrede zu stellen, dass der *Legato*-Anschlag eine bevorzugte Stellung einzunehmen hat; denn auch nicht annähernd so viele Fälle erfordern eine der anderen Anschlagsarten. Es ist jedoch ein merkwürdiger Fehlschluss, dass man die seltener zur Anwendung kommenden Anschlagsarten weniger üben zu müssen glaubt. Der *Staccato*-Anschlag ist an und für sich schwerer auszuführen oder der *Legato*-Anschlag; da nun die „Stücke“ verhältnismässig wenig Gelegenheit bieten, ihn zu üben, so sollte bei den technischen Vorstudien und Etüden desto mehr Nachdruck auf ihn gelegt werden, damit nicht allemal eine Kalamität eintritt, wenn eine kurze *Staccato*-Stelle vorkommt. Aehnlich verhält es sich mit den anderen Anschlagsarten, besonders den für längere Gänge zur Anwendung kommenden *Mezzolegato* und *Leggiero*.

Die technischen Studien sind stets mit jeder Hand allein*) zu üben, soweit das Zusammenspiel nicht etwa der besondere Zweck ist, wie bei den Tonleitern in Sexten und Dezimen. Erst in zweiter Linie, als besondere Aufgabe, ist auch das Zusammenspiel, zunächst parallel (in Oktaven oder Doppeloktaven) sodann, soweit die Übungen sich dafür eignen, auch in Gegenbewegung zu üben. Die von Plaidy gewählte Form der Aufzeichnung (auf zwei Liniensystemen) verleitet nur zu leicht zu vorzeitigem zweihändig üben; ich empfehle, Plaidy's „Technische Studien“ eventuell zu Hilfe zu nehmen, wenn zweihändig geübt werden soll — doch wird jeder Spieler dann auch im Stande sein, die Kombination selbst zu machen. Es hat keinen Sinn, die Ent-

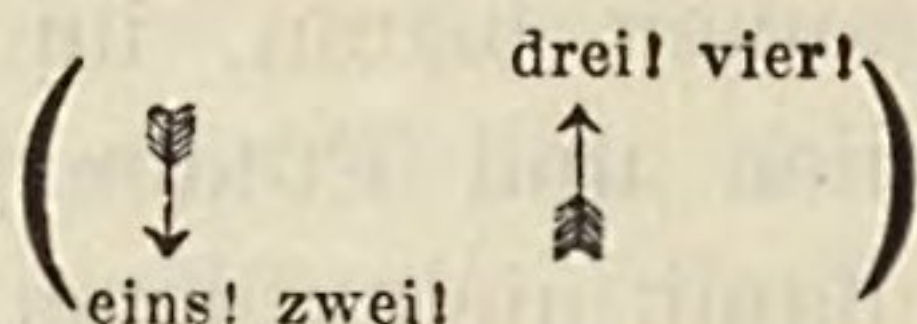
*) D. G. Türk (Klavierschule 1789, S. 21): „Die ersten Übungsexempel und sollten es auch nur die Tonleitern sein, lasse man den Lernenden anfangs mit der rechten Hand allein spielen. Kann er damit in mässiger Geschwindigkeit fertig werden, so nehme man dieselbe Übung mit der linken und dann erst mit beiden Händen vor; denn die Beispiele mögen auch noch so leicht sein; so gehört doch schon einige Fertigkeit dazu, wenn man mit beiden Händen zu gleicher Zeit dieselbe Tonfolge spielen soll.“

wicklung einer Hand durch die andere aufzuhalten; man kann sehr wohl eine Figur mit jeder Hand einzeln glatt und fehlerlos ausführen vermögen, während das Zusammenspiel nicht gleich glücken will.

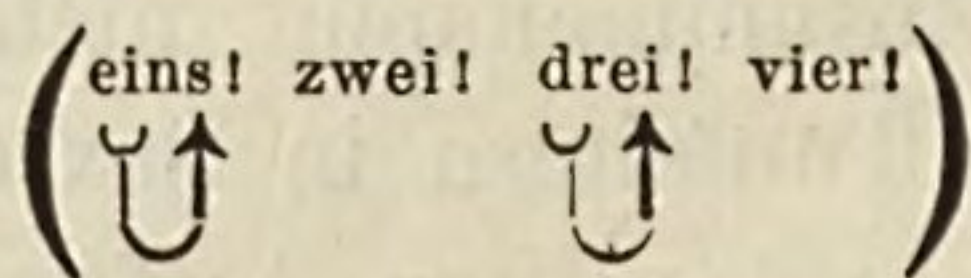
Ausgehend von diesen Schlüssen glaubte ich die im folgenden festgehaltenen Gesichtspunkt als massgebend für die technischen Studien und das Etüdenspiel aufstellen zu müssen.

Systematische Eintheilung der technischen Vorstudien.

1. Anschlag einzelner Finger bei festliegender Hand. (Materialien, 2. Heft, 1—10). Diese Übungen sind besonders werthvoll zur Stärkung der Finger, wenn sie langsam gemacht werden, d. h. wenn zwar Anschlag und Aufziehen des Fingers blitzschnelle Bewegungen sind, zwischen beiden aber längere Pausen liegen:



Doch gehe man später auch zu schnelleren Repetitionen des Anschlags über. Man versäume nicht, auch den *Staccato*-Anschlag einzelner Finger bei gefesselter Hand in längeren Zeitabständen zu üben:



wobei streng darauf zu achten ist, dass der Fingerschlag wirklich ein Prallschlag sei, dass auch nicht der kürzeste Moment des Drückens sich zwischen Anschlag und Zurückgehen einschiebe.

2. Wechselnder Anschlag zweier Finger bei festliegender Hand (Materialien, Heft 2, 11—30). Auch dieser werde zunächst mit Ruhepausen geübt, später mit direktem und exaktem Ablösen der Finger und allmählich immer schneller. Auch der *Staccato*-Anschlag werde zuerst mit Pausen geübt, während deren natürlich beide betheiligte Finger aufgezogen bleiben.

Anm. Von Anfang an verbinde man dynamische Studien mit den Anschlagsübungen (vgl. Materialien, 2. Heft, 31—35); die Finger müssen nach Belieben das zarteste *Pianissimo* wie das stärkste *Forte* mit Sicherheit hervorbringen. Die Tonrepetitionen wie die langsamen Triller übe man auch *crescendo* und *diminuendo*.

3. Gleichzeitiger Anschlag zweier Finger bei festliegender Hand (Materialien, Heft 2, 36—49). Ebenso auch zuerst mit Pausen und zwar mit ganz besonderer Akkurateſſe zu üben, damit die Finger wirklich gleichzeitig die Bewegungen ausführen und diese immer schnell und energisch seien.

4. Dieselben Übungen mit einem einzigen Stützfinger (Materialien, Heft 2, 50—150). Bei diesen Übungen ist besonders darauf zu achten, dass nicht beim Anschlag die Hand sich verdreht.

Anm. Bei den Übungen der Abtheilungen 1—4 ist das Handgelenk stets gänzlich unbetheiligt, sie sind reine Fingerübungen. Das Handgelenk hat daher in der (System § 4) als normal bezeichneten Stellung zu verharren. Die Hand wird von den stützenden Fingern getragen, darf aber nicht noch durch den Arm weiter belastet werden. Der Lehrer überzeugt sich, ob diese Bedingungen erfüllt sind, am besten dadurch, dass er plötzlich den Arm des Schülers hebt; giebt das Handgelenk ohne den geringsten Widerstand nach, so war die Handhaltung gut.

5. Langsamer Triller, Tremolo und Tonrepetition ohne Stützfinger (Materialien, Heft 2, 151—194).

a) Die Hand wird durch den Arm getragen, die Übungen sind reine Fingerübungen und dienen in hervorragender Weise der Entwicklung der Geläufigkeit.

b) Beim *Crescendo* und *Decrescendo* wird die Hand freigegeben und die Vergrößerung der Tonstärke durch Zunahme, die Verminderung der Tonstärke durch Abnahme des Armdrucks bewirkt.

c) Bei den *Staccato*-Übungen wird jeder Anschlag durch eine leicht schnellende Hebung der Hand hervorgebracht, während die Finger ihre regelmässigen Greif-Bewegungen machen. Der Arm ist zunächst ganz unbetheiligt, nimmt aber später an der Bewegung theil (vgl. System § 4).

6. Tremolo mit Terzenspannung der Nachbarfinger (Materialien, Heft 2, 195—226). Besonderer Nachdruck ist auf die Fingerfolgen 2—3, 3—4 und 4—5 zu legen. Diese Übungen bereiten die Hand für die Arpeggiopassagen vor.

7. Übungen in ganzer und halber Obertastenlage (Materialien, Heft 2, 227—260). Ergänzend zu allen vorausgehenden, daher sehr genau zu nehmen; die Obertasten machen die technischen Motive für die Hand zu völlig neuen. Es werde ja

nicht verabsäumt, neben dem *Legato* das *Staccato* und ev. auch *Leggiero* und *Mezzolegato* zu üben und eingehende dynamische Studien mit sämtlichen vorausgegangenen und folgenden Übungen zu verbinden.

8. Fünffingerübungen mit Quintenspannung in allen Lagen (Materialien, Heft 2, 261—271). Hier ist nur das wichtigste und nutzbringende zusammengestellt, sodass die Abtheilung verglichen mit der entsprechenden anderer technischen Studienwerke klein erscheint. Man hat aber in neuerer Zeit den Werth der Fünffingerübungen vielfach überschätzt. Solange sie neben Tonleitern und Arpeggien die einzige Form technischer Vorstudien waren, hatte man recht, sie sehr hoch zu halten; seit man aber noch weiter auf die Elemente zurückgeht, kann man in ihnen nichts anderes sehen, als ein Glied in der Kette, nicht wichtiger als die anderen. Damit soll ihre Bedeutung nicht geläugnet werden; sie sind gerade so wichtig, wie die anderen. Manche Lehrer werden früher versäumt haben, diese Übungen auch mit anderen Anschlagsarten als *Legato* üben zu lassen; hoffentlich gelingt es mir, dazu einen definitiven Anstoss zu geben.

9. Arpeggiomotive mit Quinten- und Sextenspannung (Materialien, Heft 2, 272—301). Diesem Kapitel, dessen Behandlung neu ist, muss grosses Gewicht beigelegt werden. Seine Bedeutung liegt aber nicht darin, dass die Arpeggiomotive vielseitiger und gründlicher als sonst behandelt worden sind; vielmehr sehe man in ihm eine systematische Anleitung für die richtige Auffassung der metrischen Formen (Taktmotive) und benutzte es ganz speziell zur Einübung der feinsten dynamischen Schattirungen. Diese Aufgabe ist leichter zu lösen als man meinen sollte; hat nur erst der Schüler den Sinn der Unterscheidung volltaktiger und auftaktiger Motive begriffen, so wird es ihm als etwas selbstverständliches erscheinen, den beigefügten Zeichen gemäss zu schattiren. Hier wie überall werde das *Staccato* nicht vergessen.

10. Arpeggiomotive mit Sextenspannung und Durchgangs- und Wechselnoten (Materialien, Heft 2, 302—322). Besonders vorsichtig im *Legato* zu üben, dass nicht Schwebungen von Nachbartönen besonders den durch 3—4 oder 4—5 angeschlagenen entstehen. Das Kapitel ist nicht leicht zu nehmen, da in den folgenden Abtheilungen (11—13) die Durchgangstöne ausser Acht gelassen sind, die hier gegebenen Übungen daher auch für ähnliche Passagen mit Septimen- und Oktavenspannung

vorbereitend sind. Die verschiedenen Anschlagsarten sind durchzuüben.

11. Verminderter Septimenakkord (Materialien, Heft 2, 323—330). Ein nothwendiges Zwischenglied, das gute Dienste leisten wird. Man versäume nicht, die durch einfache, doppelte und dreifache Auftakte entstehenden Umwandlungen der Motive zu berücksichtigen und gesondert durchzuüben. Neben dem Abschattiren der Motiven übe man auch durchgehendes *Crescendo* und *Diminuendo* nach dem Muster von 321 w.

12. Arpeggiomotive mit Septimenspannung Heft 2, 331—345). Wie 11 sorgfältig zu üben.

13. Arpeggiomotive mit Oktavenspannung (Materialien, Heft 2, 346—354). Von grundlegender Bedeutung für die später (Abth. 21) folgenden grossen Arpeggien, auch an sich von grosser praktischer Wichtigkeit. Man lege besonderen Werth auf die Übung dieser Formen mit *Mezzolegato*- und *Leggiero*-Anschlag, doch werde auch das reine *Legato* und *Staccato* geübt. Die Spannung ist anfangs während der ganzen Figur gleichmässig zu behalten (Oktavenspannung), allmählich aber nach Möglichkeit zu beseitigen. Äusserste Elastizität ist das Endziel und es müssen daher Übungen wie die vorliegenden besonders dazu benutzt werden, dem Schüler begreiflich zu machen, dass die Hand die Fähigkeit hat, sich mit grosser Geschwindigkeit auszudehnen und wieder zusammenzuziehen. Nur die Beschränkung der Spannung auf das jedesmalige Intervall schützt die Hand vor schneller Ermüdung.

14. Doppelgriffige Übungen (Materialien, Heft 2, 355—381). Mit Vorsicht zu üben. Wenn es auch für die moderne Technik unerlässlich ist, Figuren wie die hier zusammengestellten völlig zu beherrschen, so ist doch zu beachten, dass die doppelgriffigen Übungen die Hand leicht steif und schwer machen, wenn sie zu anhaltend geübt werden. Man nehme daher nie das ganze Kapitel im Zusammenhange vor, sondern stets nur eine oder ein paar Figuren und spiele danach Fünffingerübungen und Tonleitergänge. Die Unabhängigkeit der Finger von einander wird allerdings kaum durch irgend welche anderen Übungen gleichermassen gefördert. Der Doppeltriller muss einen regelmässigen Bestandtheil des täglichen Pensums bilden und zwar mit allen gebräuchlichen

	3	4	4	5	3	4	4	5
Fingersätzen	1	2'	2	3'	2	1'	2	1'

15. Übungen zur Vergrösserung der Spannweite (Materialien, Heft 2, 382—397). Diese wirklichen Dehnübungen sind noch gefährlicher als die vorigen. Einige derselben sind nur besonders grossen Händen möglich; kleineren Händen werden sie alle unmöglich sein. Es ist dann nur ja kein Versuch zu machen, das unmögliche zu ermöglichen, sondern einfach Verzicht zu leisten.

16. Übungen im Ausdehnen und Zusammenziehen der Hand (Materialien, Heft 2, 398—402). Diese sind für alle Hände möglich und höchst werthvoll; was die Spannweite übersteigt, wird durch schnelles flaches Hingleiten ermöglicht, nicht aber durch Bogensprung, der ein Abstossen bedingt und leicht eine *Staccato*-Note hörbar macht. Übrigens sind die Übungen auch *staccato* als Treffübungen zu verwerthen, dann tritt der Bogensprung natürlich in seine Rechte.

17. Untersetzen und Überschlagen (Materialien, Heft 2, 403—420). Wichtigste Vorbereitung für die Tonleitern und grossen Arpeggien. Alle Lagen, auch die scheinbar unbrauchbaren 404 b—c, 405 d—e, 406 c sind gewissenhaft zu üben. Bei den Quartschritten (*g c*) tritt zwar in den Arpeggien das schnelle Weiterschieben der Hand erleichternd zu der Untersetz- und Überschlagbewegung; doch wird die Manipulation nur wenigen Spielern völlig glücken, die nicht in der Lage sind, das Tremolo mit verkehrt gestellten Fingern herauszubringen. Die Finger sind stark nach innen zu stellen, die Handdecke wenig nach dem kleinen Finger hinzuneigen, doch immerhin soweit, dass kein Krampf sich einstellt; der Ellenbogen darf seine normale Lage nicht verlassen.

18. Skalenartige Gänge (Materialien, Heft 2, 421—426). Da keine Tonleiter hinsichtlich der Lage der Ober- und Untertasten mit der anderen völlig zusammenfällt, so ist es äusserst erspriesslich, sie alle zu üben, wenn auch das über die Fünffingerübungen gesagte in noch höherem Masse von den Tonleitern gilt, nämlich, dass man ihre Bedeutung überschätzt hat, dass es aber wohl begreiflich ist, wie man in ihnen ein unerlässliches und vor allen anderen wichtiges Ausbildungsmittel für den Fingersatz und die Geläufigkeit sah, so lange man systematische technische Studien noch nicht machte. Die Komponisten thun dem Spieler nicht den Gefallen, viele Tonleitern von Hauptton zu Hauptton in ihren Werken anzubringen; sobald aber die Scalen öfters andere Wen-

dungen nehmen, geht der mühsam erlernte reguläre Fingersatz in die Brüche. Aus diesem Grunde habe ich eine Anzahl skalenartiger Gänge in die technischen Gänge aufgenommen, welche den Schüler gegen solche Verlegenheiten feien sollen. Die Tonleitern in Oktaven für das Parallelspiel beider Hände gab ich bereits im Anhang der Elementarlehre (Mat., 1. Heft).

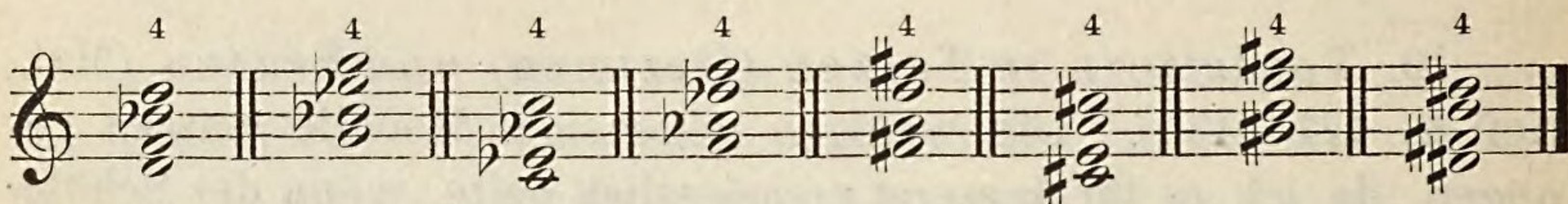
19. Tonleitern in Terzen (Dezimen) und Sexten (Mat., Heft 2, 427—430). Die wenigen gegebenen Modelle müssen genügen, da ich es für äusserst erspriesslich halte, wenn der Schüler sich diese Parallelskalen selbst bildet. Es wird ihm das keinerlei Schwierigkeiten machen, wenn er direkt zuvor die betreffende Tonleiter in Oktaven spielt. Vorgerücktere Spieler mögen sich auch die Dominantskalen (Mat., Heft 1, Anhang A. II—IV, B III), in Dezimen und Sexten zurecht legen. Die Skalen in Gegenbewegung kommen selten vor, haben daher nur wenig Werth, umsoweniger, da sie keinerlei neue technische oder Auffassungsschwierigkeiten machen; immerhin müssen sie mitgeübt werden.

20. Skalengänge mit chromatischen Fülltönen (Mat., Heft 2, 431—438). Für die chromatische Tonleiter ist nur ein Fingersatz gegeben (der „französische“), hält ein Lehrer den deutschen oder englischen für besser, so mag er ihn ja leicht überschreiben; nach meiner Erfahrung verwirren den Schüler die verschiedenen Fingersätze, wenn sie zur Wahl gestellt werden und nicht gleichmässig neben einander zu Recht bestehen sollen, was für die chromatische Tonleiter kaum zweckmässig sein dürfte. Besondere Beachtung ist den halbchromatischen Gängen (432—438) zu schenken; in den wenigen Beispielen sind doch die Hauptmöglichkeiten, soweit sie Schwierigkeiten machen können, ziemlich erschöpft.

21. Grosse Arpeggien (Mat., Heft 2, 439—481). Das Thema ist seiner Wichtigkeit entsprechend gründlich abgehandelt; für die konsonanten Akkorde ist es erschöpfend, sofern alle Lagenverschiedenheiten berücksichtigt sind. In der heiklen Frage des Fingersatzes der grossen Terzen mit einer Obertaste, $b:d$, $d:fs$ etc. (4:5 oder 3:5?) ist eine durchgreifende konsequente Entscheidung getroffen, dahin lautend, dass diese Terzen mit 3:5 gegriffen werden, wenn sie neben der kleinen Terz liegen, d. h. für die rechte Hand in:



mit 4:5 dagegen, wenn sie neben der Quarte liegen, d. h. für die rechte Hand in:



für die linke Hand sind die entsprechenden Fälle:



Ich denke die Unterscheidung ist klar und vollberechtigt, sodass die Widersprüche und Unsicherheiten in diesem Falle endlich verschwinden können.

Bezüglich des Spiels der grossen Arpeggien ist zu bemerken, dass dieselben unter fortwährender Seitwärtsschiebung der Hand auszuführen sind unter Vermeidung aller Spannung ausser der des gerade zu greifenden Intervalls und mit schnellem Wiederheranziehen der Finger. Streng ist zu verbieten das Abspringen vom und zum Daumen beim Legatospiel. Da gerade die grossen Arpeggien der Entfaltung der Klangfülle und Brillanz dienen und nur selten thematische Bedeutung haben, so ist es wichtig, sie auch mit *Mezzolegato*-Anschlag zu beherrschen. Beim *Staccato*-Spiel der Arpeggien sind je nach der bezweckten Tonstärke das Handgelenk und Ellenbogengelenk in stärkere Mitthätigkeit zu versetzen; doch vergesse man nie, dass der *Staccato*-Anschlag breit und klatschend sein muss, wenn nicht die Finger durch regelmässige Greifbewegung die Elastizität vermehren. Der Schwerpunkt der Hand muss überall, wo nicht die Hand vom Arm getragen wird (was hier nur für zarteste Effekte vorkommen könnte) in der Linie vom Arm nach dem eben spielenden Finger

liegen, sodass er sowohl beim *Legato* als *Mezzolegato* und *Staccato* stets hin und her verschoben wird.

Um dem Schüler die rechte Art des Überschlagens der Finger beizubringen, lasse man ihn Tonleitern und Arpeggien ohne Obertasten spielen und stelle ein Buch oder dergleichen auf die vorderste Kante der Obertasten; er muss dann überschlagen, ohne das Hinderniss zu berühren, indem er die Finger in ihrer gekrümmten Form weiterführt, ohne dass sich die Fingerspitzen weiter als wenige Millimeter von dem Niveau der Untertasten erheben.

22. Fortrückende Figuren (Mat., Heft 2, 482—493). Hier ist nur eine knappe Auslese gegeben. Das Kapitel pflegt sonst auf Unkosten anderer nicht minder wichtiger überladen zu werden. Die Grundformen sind übrigens zusammengestellt und zwar vollständiger, als ich sie bei Plaidy u. a. fand; es wird keine besonderen Schwierigkeiten bereiten, wenn die Praxis gelegentlich die Ausführung von Figuren verlangt, welche hier gegebenen entsprechen, aber noch eingeschaltete Töne enthalten. Die maskirten Sextengänge (488 a, 489 a), und Oktavengänge (490 a—b, 491 a—b) werden der Auffassung gute Dienste leisten, da sie nur bei Festhaltung des Auftaktverhältnisses leicht spielbar sind.

23. Sprünge (Mat., Heft 2, 494—497). Diese schliessen sich ungezwungen an die vorhergehenden an; sie sind zunächst nur *staccato* zu üben und erst, wenn sie in dieser Weise beherrscht werden, in schnellem Tempo unter Verzicht auf die *Staccato*-Wirkung zu versuchen, indem die Hand sich ganz flach an den Tasten hält, während das wirkliche *Staccato* durch Bogensprünge bewerkstelligt wurde. Auch hier ist ein maskirter Oktavengang (496 a) zu beachten.

24. *Staccato*-Übungen in Doppelgriffen (Mat., Heft 2, 498—503). Bei den Griffen von mässiger Spannweite wird die Bewegung ausgeführt durch leichte Hebung des Vorderarmes welcher die Hand schnellt, während die Finger greifen. Durch dieses Zusammenwirken aller Theile des Anschlagsmechanismus wird ein von Klappgeräusch möglichst freier Anschlag erzielt; die Bewegungen jedes der drei betheiligten Gelenke können und sollen nur sehr kleine aber energische kurze sein. Die Übungen mit Wechselfingern dienen der Erwerbung höchster Freiheit in der Beherrschung der Applikatur. Besonderer Fleiss ist

auf die Oktavenübungen zu verwenden, die man beginnen muss, sobald die Spannweite der Hand es bequem gestattet.

25. Doppelgriffige Tonleitern (Mat., Heft 2, 504—518). Die wenigen gegebenen Modelle müssen genügen. Der Schüler bilde die übrigen selbst; von ihrem Studium ist er unter keinen Umständen zu dispensiren. Die Sextentonleitern sind von kleineren Händen nur *staccato* zu üben, von mittleren auch unter Bindung der Finger derjenigen Seite, nach welcher die Bewegung sich richtet, von grösseren auch wirklich *legato*. Die gebundenen Oktaven sind auch für mittlere Hände unerlässlich; die Tonleitern in Sextenakkorden und verminderten Septimenakkorden kann jeder spielen.

Das hier gebotene Material reicht für die technischen Vorstudien aus bis zur Absolvirung der 1.—3. Stufe, welche ich Schulklassen nennen möchte, d. h. bis zum Beginn wirklicher Virtuosität, deren weitere Ausbildung ein freieres mehr akademisches Studium zulässt. Ist dieser Standpunkt erreicht, so wird es Zeit, in der Litteratur Umschau zu halten nach Werken, welche die technische Meisterschaft vervollkommen; dafür empfehle ich

Emil Krause, op. 38. Ein Beitrag zum Studium der Technik des Klavierspiels (6 Hefte).

C. Tausig, Tägliche Studien für Pianoforte, herausgegeben von H. Ehrlich (Heft 1—2),

Th. Kullak, Die Schule des Oktavenspiels, (Heft 1).

Es versteht sich von selbst, dass die ersten Hefte der beiden letzteren Werke nicht später in Angriff genommen werden, als die späteren Hefte derselben, welche Etüden enthalten. Man wird also Kullak's Schule im Zusammenhange durchnehmen und ebenso Tausig's Studien. Beide Werke bieten manches, was die technischen Studien bereits vorbereitet haben, doch nicht soviel und vor allem nicht soviel im Zusammenhange, dass darum ein besonderes Vorgehen beim Studium, ein Überspringen einzelner Nummern zulässig würde. Vielmehr nehme man beide Werke vollständig durch. Die Anwendung der Methode, überall, wo es angeht, auch die verschiedenen Anschlagsarten durchzuüben und dynamische Studien zu machen, wird besonders Tausig's Studien noch manchen Gewinn abringen, der nicht direkt intentionirt war.

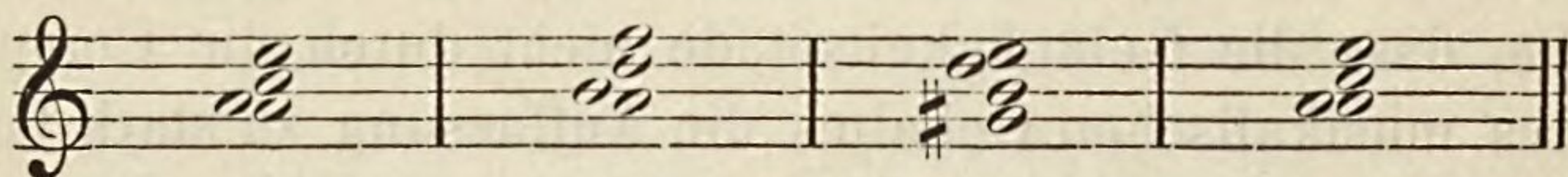
B. Etüden.

1. Stufe.

An Etüden für die erste Stufe ist kein Mangel, an guten aber nichts weniger als Überfluss. Halten wir strenger, als das vor fünfzig Jahren zu geschehen pflegte, Etüden und Stücke auseinander, d. h. behalten wir bei den Etüden stets den rein technischen Zweck mit im Auge, so suchen wir Etüden, welche vor allem geeignet sind, die Geläufigkeit zu entwickeln, indem sie wenige technische Motive nach verschiedenen Seiten hin durchführen. Sehr wichtig ist es, dass dies in der natürlichsten Weise geschehe, dass die Geläufigkeitsetüde nicht durch die Complizirtheit ihres musikalischen Gehaltes die Auffassung zu stark belaste. Czerny hat die Bedeutung dieses Principes wohl erkannt und seiner Erkenntniss im Vorwort der Etüden op. 834 klaren Ausdruck gegeben: „Denn solche Etüden, welche wegen allzugrosser Verwicklung und Grübeleien nur mühsam erlernt werden können, sind für den hier vorgesetzten Zweck [Entwicklung der Geläufigkeit] nicht geeignet und gehören einer späteren Periode der Ausbildung an.“ Czerny's eigene Etüden nehmen daher, soweit es sich um Ausbildung der Fingerfertigkeit handelt, eine hervorragende Stelle ein; die vielen hunderte von Etüden, die er geschrieben, sind natürlich nicht gleichwerthig und gerade unter den für die erste Stufe bestimmten Werken sind nur wenige unbedingt empfehlenswerthe. Czerny hält sich mit Werken wie op. 139, 803 u. a. zu lange auf dem elementaren Standpunkte auf; es ist das eben die alte Methode, welche die heutige Trennung in Technische Vorstudien, Etüden und Stücke noch nicht kennt, vielmehr dem Schüler der untersten Stufen in den langsam fortschreitenden Stücken alles auf einmal bietet. Nach der hier entwickelten, technische Fertigkeit und musikalisches Verständniss durch verschiedene Mittel neben einander fördernden Methode können diese Werke übergangen werden.

Auch von Louis Köhler's, für die ersten strengen Übungen berechneten und allgemein verbreitetem op. 50 („Die ersten Etüden“) bin ich mehr und mehr zurückgekommen, besonders durch die Erfahrungen beim Elementar-Unterricht in den Seminar-klassen des Hamburger Konservatoriums. Die Stereotypität, um nicht zu sagen Sterilität, dieser 20 nur nach zwei Mustern gearbeiteten Etüden, wirkt auf die Musikfreude des Anfängers nichts weniger als anregend. Auch Köhler's op. 256 ist gedanklich ziemlich arm und daher zu entbehren.

Anstatt der Köhler'schen leichtesten Etüde gebe ich daher jetzt den Anfängern (direkt nach Absolvierung der Elementarstufe) mein eigenes op. 50: „Die allerersten Etüden“ (Leipzig, bei Kistner). Dieselben üben besonders solche Figurationen, welche die Oktaven-spannung meiden. Die vorausgeschickten und angehängten Übungen in Skalenform werden ein nützliches Verbindungsmittel für die Harmonielehre, wenn der Schüler angehalten wird, statt der Skala mit der einen Hand die Harmonien zu greifen, z. B. in der Form:



Bevor zu Czerny's op. 299 weitergegangen werden kann, ist den Etüden Heinr. Bertini's besondere Beachtung zu schenken. Jedenfalls ist sein op. 100 ganz zu studiren, das für Technik und Geschmack sich gleich fördersam erweist; nach Befund schliesse man aber auch op. 29 und 32 an. Für Schüler, die sich besonders im Technischen als schwerer kultivierbar erweisen, ist auch noch Czerny op. 636: „Vorschule der Fingerfertigkeit“ heranzuziehen. Bertini's Etüden sind nicht nur Vorstufen für Czerny's Geläufigkeitsübungen, sondern zugleich auch für Heller's Vortragsstudien und Cramer's universell hochbedeutende 84 Etüden.

Den Abschluss der ersten Stufe bildet:

C. Czerny, op. 299. Schule der Geläufigkeit
(Phrasirungsausgabe bei Th. Steingräber).

Da durch dieses ausgezeichnete Werk die Geläufigkeit schon zu einer ziemlichen Höhe gebracht werden muss, so ist über die Benutzung derselben etwas ausführlicher zu sprechen.

Von grundlegender Bedeutung sind die Etüden 1—3.

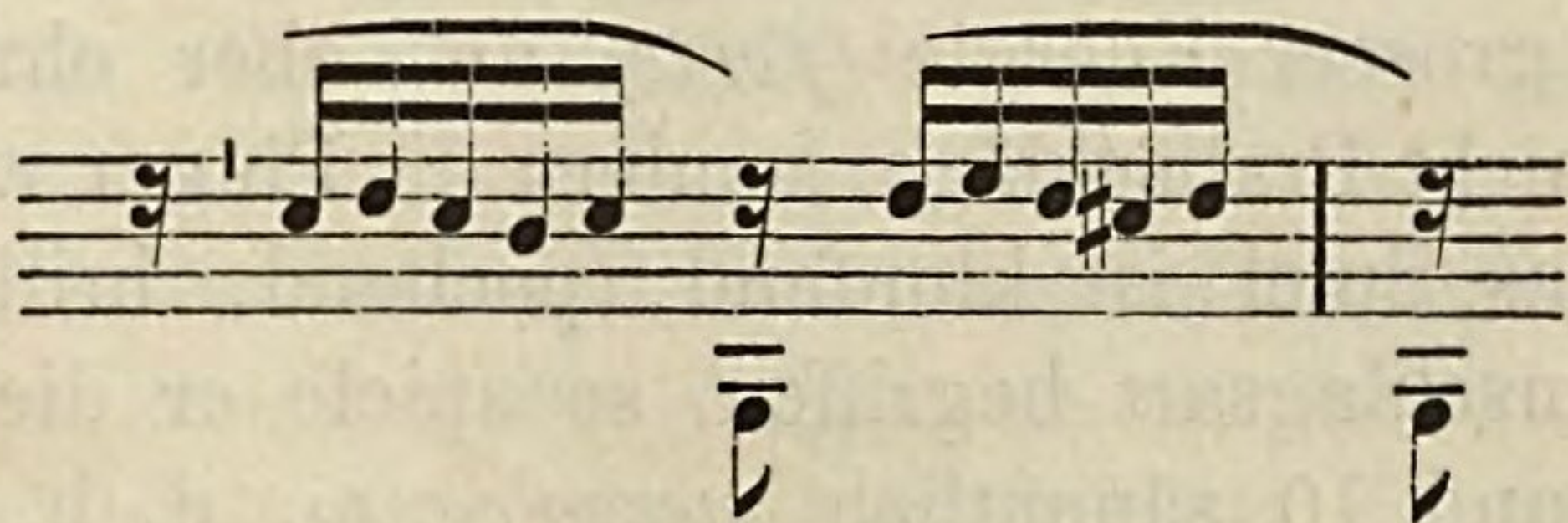
Et. 1—2 sollen das wechselnde Überschlagen der Finger 3 und 4 und das Untersetzen abwechselnd nach 3 und nach 4 mechanisch machen, d. h. sie sind Urtypen für die skalenartige Figuration; die wenigen vorkommenden Unregelmässigkeiten (1.: Takt 11—12, 15, 18, 19—20, 2.: Takt 14) sind genau zu nehmen und darf ein Stocken bei denselben gar nicht durchgelassen werden. Der Schüler lese bei dieser und den folgenden Etüden stets vom zweiten Sechszehntel bis zum ersten des folgenden Taktes:



dadurch wird das Hängenbleiben auf dem Taktstrich vermieden.

Et. 3 ist von grundlegender Bedeutung für den Akkordfingersatz; die Neigung in der rechten Hand in der zweiten und dritten Lage und in der linken Hand in der ersten und zweiten Lage den dritten Finger zu nehmen muss sehr streng bekämpft werden. Man gebe die Anweisung, dass der vierte Finger überall da im Arpeggio zu nehmen ist, wo es ohne Überspannung möglich ist; damit ergibt sich für die Quarte *g—c* von selbst der Fingersatz 3:5 (5:3).

Et. 4 verschiebe ich stets für die Repetition des ersten Heftes, bei welcher sie eingeschoben wird; vorläufig irritirt sie mehr als sie nützt. Czerny will die Figuren *mordente*, d. h. wohl als Doppelschläge, jedenfalls nach Art der Verzierungen leicht schnellend ausgeführt wissen, was nur im schnellen Tempo gut möglich ist; langsam mögen sie zunächst schlicht *legato* ausgeführt werden mit Hebung des Handgelenkes am Schluss, später aber mittels Prallschlags wie der anschlagende Doppelschlag. Gelesen:



Et. 5. ist Fortsetzung von 1—2. beide zusammenfassend und zum Parallelspiel beider Hände übergehend.

Et. 6—7 sind dahin zu verwenden, dass das Ablösen der Finger äusserst exakt erfolgt, besonders das des dritten und vierten Fingers in der 6. Etüde.

Et. 8—9 verarbeiten hauptsächlich Fünffinger-Motive, doch auch Skalen und fortschreitende Figuren. Äusserste Exaktheit im Ablösen, klare Unterscheidbarkeit der einzelnen Töne sind die nächsten Ziele auch dieser Übungen; der Fingersatz der skalenartigen Gänge weist bereits komplicirtere Formen auf (Wendung auf der Dezime, wie Mat. H. 2, 422) der veraltete und unpraktische Fingersatz beim 2^{ten} *ff* in No. 8:



ist durch 3 4 2 3 | 1 4 2 3 | 1 4 2 3 | etc. zu ersetzen.

Et. 10 verarbeitet Akkordmotive in der linken Hand; *legatissimo* ist nicht zu dulden.

Die sämtlichen Etüden des ersten Heftes (1—10) werden bei erstmaligem Studium nur streng *legato* geübt. Bei der Repetition des Heftes, welche sogleich nach dem Studium der 10 Etüden stattfindet, werden die Etüden 3, 6, 7 und 10 *staccato* geübt und zwar mit losem Handgelenk, das durch eine ganz leichte Bewegung des Unterarms geschnellt wird und mit greifenden Fingern. Ist das Resultat dieser Übung befriedigend (es muss befriedigend sein, eher wird nicht weitergegangen), so werden die Etüden 6—7 mit feststehendem Handgelenk und leicht abstossenden Fingern (*leggiere*) gespielt; die Festigkeit des Handgelenks darf aber nicht in Steifheit ausarten, sondern muss nur eben hinreichen, die Hand zu tragen, so dass es den Fingern möglich wird Prallschläge auszuführen. Ist auch dieses Ziel erreicht, so wird der *Mezzolegato*-Anschlag gelehrt, zunächst an der 3. Etüde. Das Handgelenk wird freigegeben, bewegt sich jedoch nicht; die Finger schlagen mit grosser Energie (*forte*) an, aber ohne Druck; die Schläge sind nicht Prallschläge, sondern die Finger werden zurückgezogen. Das Spiel ist klopfend, pochend, brilliant. Hat der Schüler die Anschlagsart begriffen, so spiele er die Etüden 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9 und 10 sämtlich *mezzolegato*, d. h. natürlich nur die Passagen, welche sich sämtlich in Sechzehntelnoten bewegen. Die der Figuration gegenüberstehenden Melodien oder

begleitenden Akkorde sind im strengsten Anschluss an die Notierung auszuführen, z. B. bleibt das *Legato* der Melodie der 10. Etüde streng zu Recht bestehen, auch wenn die Begleitung *staccato*, *leggiero* oder *mezzolegato* gespielt wird. Die kurzen Töne der linken Hand in Et. 4, 5, 6, 8, 9 wie die sporadisch vorkommenden ähnlichen Stellen für die rechte Hand sind sehr leicht zu geben und zwar ohne Schlag, indem sich die Finger den Tasten nähern ehe sie sie herabdrücken und dann schnell zurückgehen; das Handgelenk ist leicht zu fixiren.

Die Etüden des zweiten Heftes werden sogleich mit verschiedenem Anschlag geübt.

Et. 11 *legato* und *staccato* mit der vorgeschriebenen Dynamik, sodann *leggiero* (piano) und *mezzolegato* (forte).

Et. 12 *legato*, *staccato*, *mezzolegato* unter vorgeschriebener Stärke (*f—ff*) und *leggiero* mit zarter Tongebung (*p*). Die für die grossen Arpeggien gegebenen Anweisungen kommen natürlich hier zur Geltung (Technische Vorst., Abth. 21).

Et. 13:

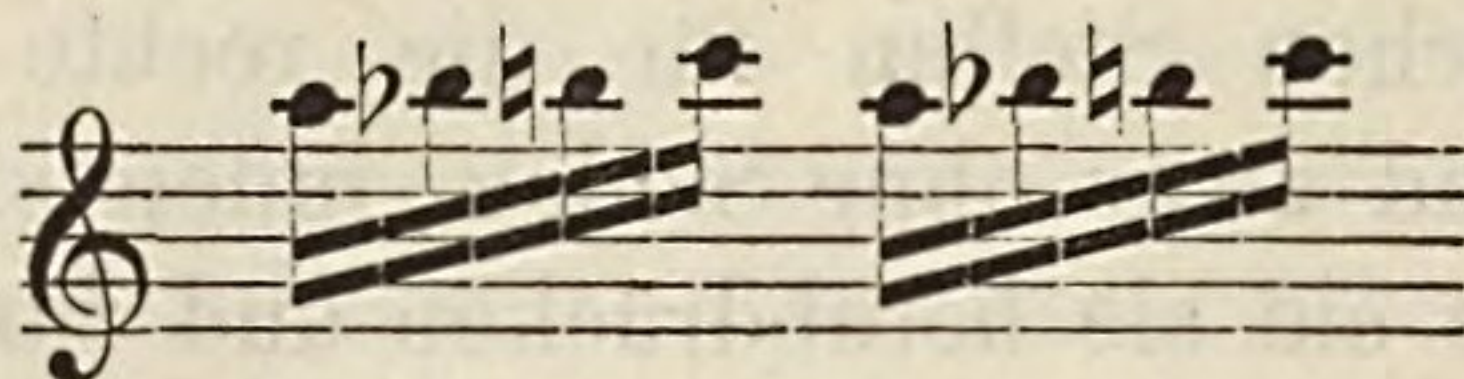


kann nur in schnellem Tempo so ausgeführt werden wie sie soll, nämlich mit stets auf- und abfliegenden Händen; langsam werde sie streng *legato* geübt, die Oktaven aber mittels Drehung der Hand und des Vorderarms um ihre Axe (Seitenschlag) leicht herausgebracht und nicht bei stillstehender Handdecke nur mit Fingerschlag. Diese letztere Art des Anschlags hat nur als technische Vorstudie zur Vergrösserung der Spannweite, Kontrolle des Anschlags des Daumens und kleinen Fingers etc. einen Sinn; die Etüden sind stets als bereits überleitend zur Praxis anzusehen und darum auch alle Fingersätze zu verbannen, welche nur Erschwerungsmittel sind.

Äusserste Delicatesse und Sauberkeit der Ausführung verlangt Et. 14; der stete Wechsel der Hauptnote mit der Ober- und Untersekunde erfordert präzisestes Ablösen und duldet kein Pedal. Es ist gut, diese Etüde zuerst *leggiero* spielen zu lassen und danach streng *legato*, um den Sinn für die Sauberkeit der Gänge

zu schärfen; die linke spielt bis zu Eintritt der das *legatissimo* andeutenden Viertel (Takt 13) streng *staccato*.

Et. 15 verarbeitet hauptsächlich eine 4 Finger-Figur; der Fingersatz ist theilweise nicht gut. Takt 11 ff. ist der 5. Finger in den Figuren:



zum mindesten bei den ersten von zwei gleichlautenden übrig und besser durch 4 zu ersetzen; die Spannungen bis zur Quinte ja Sexte sind aber mit 4—1 so bequem zu bewältigen, dass ich den Fingersatz 1 2 3 4 durchweg vorziehe. Die chromatischen Tonleitern werden besser mit dem gewöhnlichen Fingersatz



gespielt und mindestens der Fingersatz 1 5 für $\bar{c} \bar{h}$ vermieden. Ich sehe nicht recht ein, wozu der Schüler die chromatische Tonleiter mit bestimmtem Fingersatz übt, wenn er sodann ohne zwingenden Grund von diesem absehen soll. — Das abstossen der repetirten Töne geschieht ohne aufheben der Hand.

Et. 16 verschiebe ich bis zur Repetition des 2.—3. Heftes. Die Anforderungen, welche dieselbe an die Fingersatztechnik stellt, sind wesentlich höher als die der umgebenden Etüden. Sie ist *legato*, *leggiero* und *mezzolegato* zu üben.

Bei Et. 17 ist streng auf das Aushalten der Viertel zu sehen; dieselben müssen wenigstens den Werth ♩ bekommen (voll auszuhalten sind sie nicht, da der 5. Finger wieder anzuschlagen hat). Die Sechzehntelfiguren der Etüde sind auch mit reinem Fingerstaccato zu spielen.

In Et. 18 ist der Fingersatz erst durchzukorrigiren und an Stelle des Tonleiterfingersatzes (mit Untersetzen) der beginnenden und nach der Reprise wiederkehrenden Figur der der Dreifingerfigur, wechselnd zwischen 3 2 1 und 4 3 2 zu setzen:



Denn wozu diesen aufstellen, wenn er in Fällen wie diesem nicht zur Anwendung kommen soll?

Et. 19 ist wieder eine Arpeggio-Etüde wie 3, 10 und 12; es ist also vor allem wieder auf die rechte Wahl zwischen dem 3. und 4. Finger zu sehen. Die Etüde ist zunächst ganz *legato* und ganz *staccato* zu spielen; dann aber mit der gemischten Vortragsart:



Takt 7—8:



Takt 13—16:

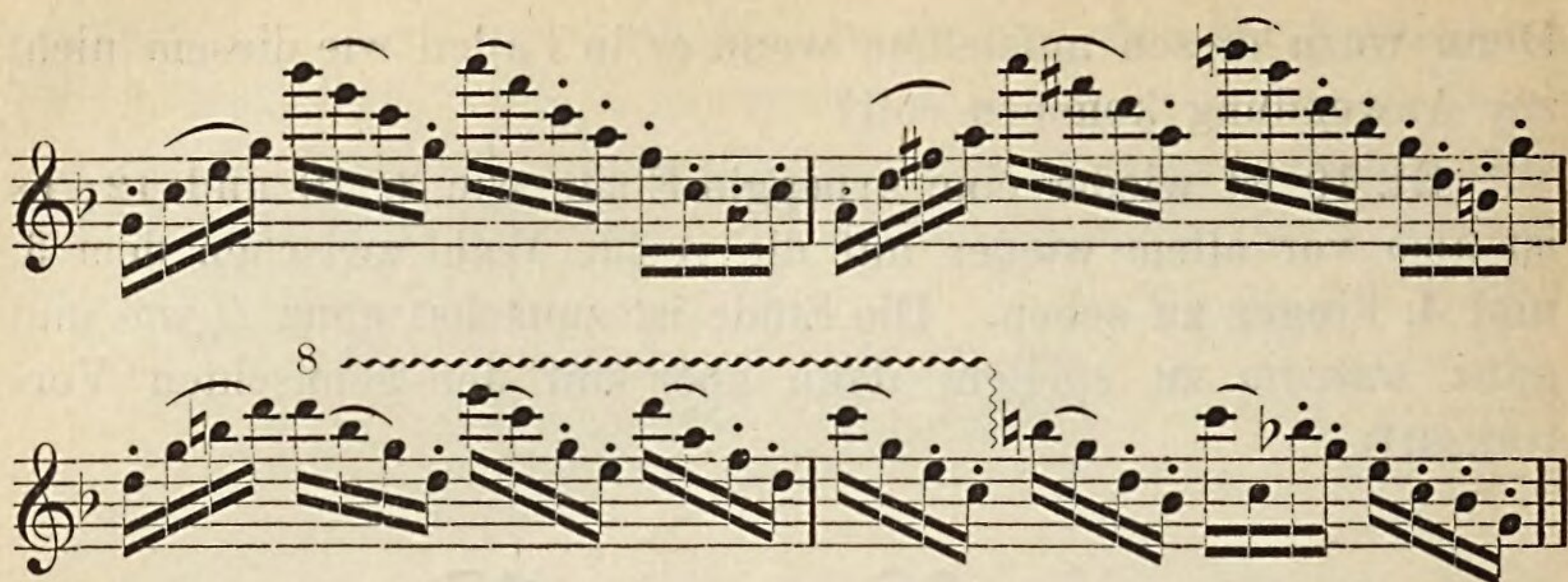


Takt 17—18:



Takt 19—24.





Takt 25—27:



Takt 28—31:



Takt 32:



Nach solcher oder ähnlicher vom Lehrer eingetragener Bezeichnung ausgeführt wird die Etüde weitere ausgezeichnete Dienste leisten.

Et. 20. *legato* und *staccato* mit der vorgeschriebenen Dynamik, *leggiero piano* und *mezzolegato forte*. Man hüte sich vor volltaktiger Auffassung der Motive!

Et. 21. Die Figurations-Motive lauten abbetont, d. h. die stärkste Note, die auf den Taktanfang und die Takthälfte fallende ist stets die Schlussnote des Motivs; nur im 8. Takt ist das Motiv doppelt so lang. Die Phrasen der linken Hand sind gesteigerte, die zweitaktigen mit dem dynamischen Gipfelpunkt im zweiten Takt, die viertaktigen mit dem Gipfelpunkt im 4. Takt. Deutliche Unterscheidbarkeit der Zweiunddreissigstelfiguren ist Zweck der Etüde, die *legato*, *leggiero* und *mezzolegato* zu üben ist.

Et. 22. Nicht *carezzando* (die Fingerspitzen nach innen die Tasten streifend, krabbelnd), sondern mit regelrechtem *Staccato*-

Anschlag und aufwärts zurückspringenden Fingern zu spielen; die Hand wird horizontal leicht hin und her bewegt. Soll die Tonstärke gesteigert werden, so treten zu den horizontalen Bewegungen des Handgelenks auch vertikale, d. h. an Stelle des Fingerstaccato das Handstaccato.

Et. 23. *Legato, staccato, leggiero* und *mezzolegato* gleich vortrefflich ühend; man achte besonders auf gutes Ablösen des 4. und 5. Fingers.

Et. 24. Der Fingersatz ist nach denselben Prinzipien zu revidiren wie der von Et. 18. Die Figuren sind überwiegend 4 Finger-Figuren und müssen demgemäss und nicht aus der Tonleiter ihre Applikatur bekommen. Czerny hat dieses Prinzip selbst, aber nur theilweise, durchgeführt; so muss am Schluss des ersten Taktes der Fingersatz sein:



Et. 25. Vortreffliche Tonleiter-Etüde; die vorkommenden an die vorausgehende Etüde erinnernden 4 Finger-Sequenzen sind mit dem entsprechenden Fingersatze zu versehen.

Et. 26. Rhythmisches Problem; 19, 21, 23, 15, 20 und 13 Noten sind abwechselnd mit 18 auf 6 Achtel einzutheilen. Die Lösung des Problems ist die einfache im 1. Theil (System § 13 S. 76) angedeutete.

Et. 27. In beiden Händen gebundene lange Töne neben einer tremolirenden Begleitung; letztere ist zuerst streng *legato*, dann aber *legatissimo* zu spielen, indem die Finger die Tasten überhaupt nicht vollständig loslassen. Dadurch wird erzielt, dass die Töne der begleitenden Mittelstimmen fortdauernd klingend durch die neuen Anschläge nur immer wieder verstärkt werden.

Et. 28. Verarbeitung des Oktavenmotivs 489 der Technischen Vorstudien (Mat., Heft 2). Die Etüde ist auch *staccato* zu üben.

Et. 29. Tonleiter-, Akkord- und 4 Finger-Motive gemischt; der Fingersatz der letzteren ist in der bekannten Weise zu korrigiren; *legato, staccato, leggiero* und *mezzolegato* zu üben.

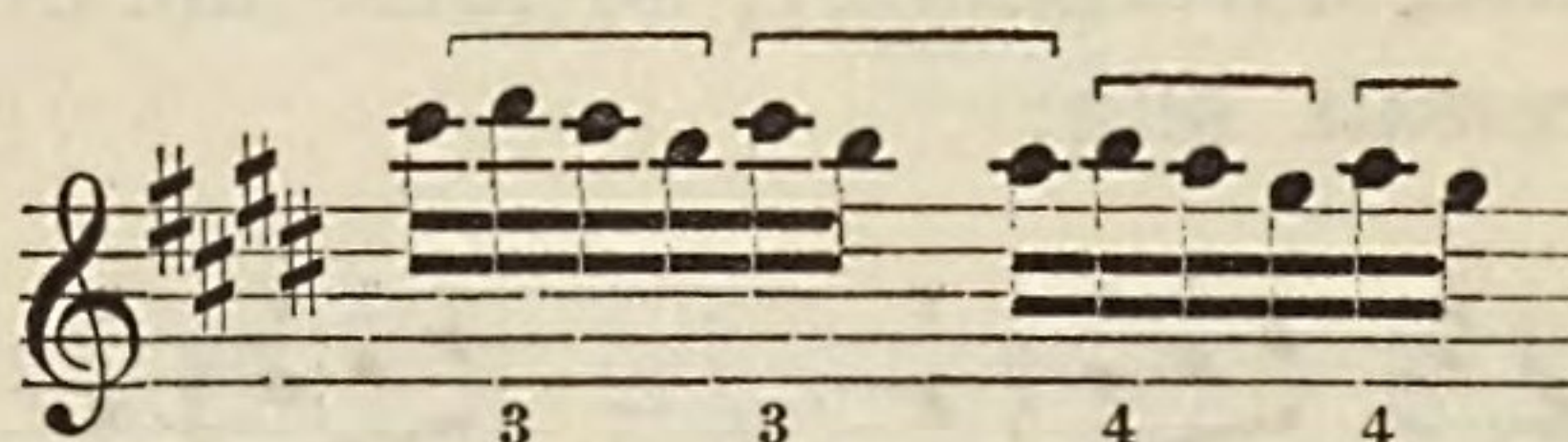
Et. 30. Akkordfiguration, auf schnelle Ausführung berechnet. Ist zuerst streng *legato* zu üben, dann aber besonders auch *mezzolegato*, da sie brilliren soll. Man achte streng darauf, dass die Taktstriche nicht hörbar werden. Man denke sich die Motive mit

dem zweiten Viertel anfangend, so dass die Noten der linken Hand sie abschliessen.

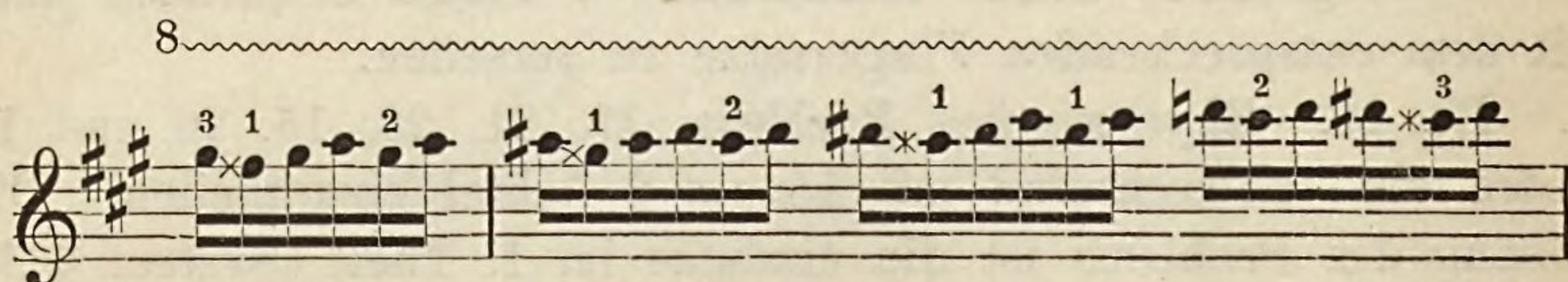
Et. 31. Hauptsächlich chromatische Skalen in beiden Händen. *Legato, mezzolegato* und *leggiero*.

Et. 32. Akkordfiguration (grosse Arpeggien) zwischen beiden Händen getheilt. Man achte auf genauen Anschluss, der am leichtesten erzielt wird, indem man die erste Note (resp. Takt 2 und 6 nach der Reprise die beiden ersten) jedes Taktes als Abschluss der vorausgehenden Figur ansieht.

Et. 33. Tonleitern und fortrückende Dreifingerfiguren. Für letztere ist neben 4 3 2 und 2 3 4 auch 3 2 1 und 1 2 3 zur Anwendung zu bringen, z. B.



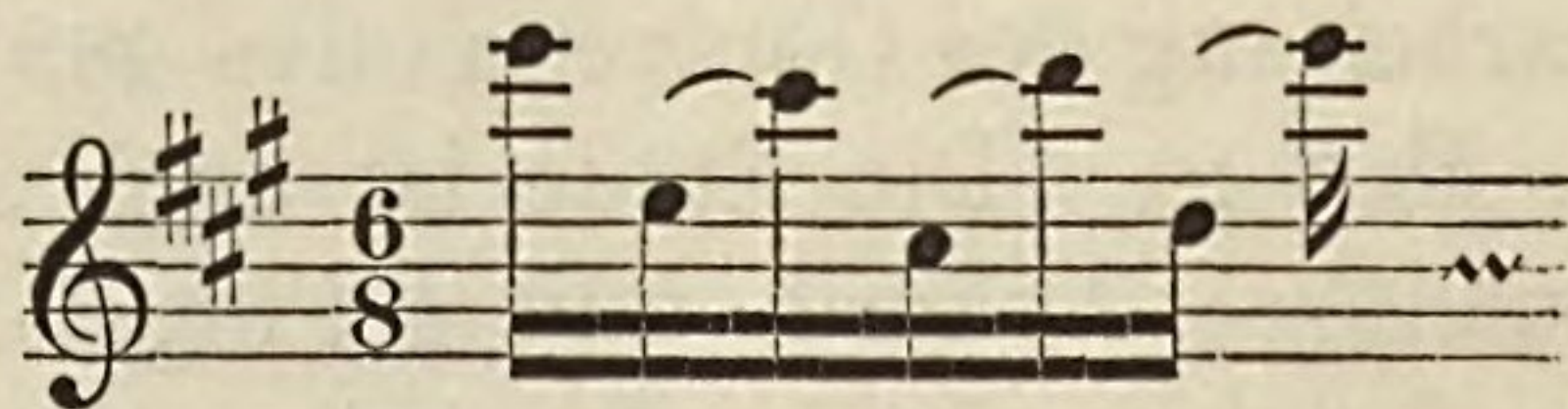
Auch für die chromatischen Stellen am Schluss wird besser der fortrückende Fingersatz angewendet als Untersetzen:



Legato, mezzolegato und *leggiero*.

Et. 34. Besonders *mezzolegato* zu üben.

Et. 35. Man hüte sich, die Oktaven von einander durch Absetzen oder Innehalten zu trennen. Die Bewegung muss möglichst glatt durchgehen. Man denke sich einmal Bogen vom zweiten Tone jeder Oktave zum ersten der folgenden:



hüte sich aber, die Bögen wirklich hinzuschreiben, weil sonst die Ausführung ausserordentlich erschwert wird; man liest nämlich dann die unter den Bögen stehenden Töne zusammen und erhält ganz unregelmässige Bildungen. Übrigens spiele man die Etüde *legato, leggiero* und *mezzolegato*.

Et. 36. Gemischte Figuration fortgesetzt in beiden Händen in Gegenbewegung. Äusserst instruktiv. *Legato, mezzolegato, leggiero*.

Et. 37. Akkordfiguration mit Sprüngen, gebrochene Terzen chromatisch etc.; der Fingersatz der letzteren besser:



Et. 38. Doppelgriffige Studie zum Theil mit eingreifender linker Hand. Nur *legato*, die Bässe kurz.

Et. 39. Akkordfiguration, schnell zu spielen. *Legato* und *mezzolegato-leggiero* (in forte *mezzolegato*, in piano *leggiero*).

Et. 40. Fortrückende Figuration. Äusserst flüchtig zu spielen. Beim Einüben zunächst *legato*, später nur *leggiero-mezzolegato*.

Das Gegengewicht gegen das allerdings etwas trockene aber dem vorgesetzten Zwecke in ausgezeichnete Weise dienende Studium der Czerny'schen Etüden und der rein mechanischen technischen Vorstudien muss das Spiel guter klassischen und modernen Werke bilden, für welche unter C (Stücke) ein Wegweiser gegeben ist. Herrliche Geistesnahrung bieten unter dem Namen von Etüden

Stephen Heller, op. 47: 25 Etüden zur Ausbildung des
rhythmischen Gefühls und des Vortrags,
„ op. 46: 30 Etüden fortschreitender
Schwierigkeit,
„ op. 45: 25 melodische Etüden,

Werke, auf welche angelegentlichst hingewiesen werden muss wegen ihres höheren poetischen Gehaltes, der die ausgezeichneten technischen Eigenschaften derselben in den Hintergrund treten lässt. Diese feinen Charakterstücke soll man geniessen, als Selbstzweck statt als Mittel zum Zweck hinnehmen; sie werden das Interesse lebhaft genug beschäftigen, um zu akkuratem Studium zu drängen. Man beginne mit dem erstgenannten dieser Werke sogleich nach dem Studium der Schule der Geläufigkeit oder während der Repetition der letzten Hefte und lasse nach dessen Absolvierung zunächst op. 46 und 45 folgen. So wird man, da die anderweiten Anforderungen für Heller nicht allzuviel Zeit übrig lassen werden, etwa bis zu Cramer's Etüden reichen d. h. bis zu

einem Standpunkte, wo auch unter den „Stücken“ die moderne Musik reichlich vertreten erscheint. Weiterhin kann man noch besonders Heller's op. 90 (24 neue Etüden), op. 16 (*L'art de phraser*) und die Präludien op. 81 und 119 folgen lassen, am besten neben Cramers Etüden. Zu verschiedenerlei Anschlagsstudien werden Hellers Etüden nicht verwendet. Wo statt des reinen *Legato* das *Mezzolegato* sich zur Verwendung eignet, vermag jetzt schon der Schüler einigermassen zu beurtheilen.

Sehr beachtenswerth sind die Etüdenwerke von Hermann Berens († 1880 als Hofkapellmeister, Lehrer am Konservatorium etc. zu Stockholm) zunächst die etwa auf der Stufe des Czerny'schen op. 299 stehende „Neueste Schule der Geläufigkeit“ op. 61 (40 Et.), deren musikalischer Gehalt zum Theil recht ansprechend ist; sie bildet die ungezwungenste Überleitung zu Cramers Etüden. Auch die „12 Études de genre“ op. 73, die schon etwas höhere Anforderungen stellen, sind zu empfehlen und werden zweckmässig ebenfalls noch vor Cramer studirt. Die Faktur der Berens'schen Etüden ist eine ausgezeichnete und frei von allen Geschraubtheiten. Einige 2 Finger-Applikaturen aus op. 61 werden besser durch 4 Finger-Applikaturen ersetzt (No. 23 und 26).

II. Stufe.

Nach Absolvirung der Schule der Geläufigkeit gehen viele Lehrer zu Cramers 84 Etüden über; ich rathe aber, vorher noch einzuschieben:

C. Czerny, op. 834. „Die höhere Stufe der Virtuosität. Neue Folge der Schule der Geläufigkeit.“

Das Werk braucht aber nicht ganz durchgearbeitet zu werden, sondern man kann sich etwa auf folgende Etüden beschränken:

Et. 1. Gebrochene Terzen und Sexten.*) Der Fingersatz ist nach Techn. Vorst. 482 ff. zu revidiren resp. ganz durchzukorrigiren, da Czerny die jetzt wohl ganz veralteten und entschieden unzuverlässigeren Zweifingerapplikaturen (1 3 1 3, 1 4 1 4) festgehalten hat. *Legato*, *leggiere* und *mezzolegato*.

Et. 2. Die chromatische Skala für beide Hände. Der Fingersatz ist durch den jetzt allgemein adoptirten französ-

*) Die gesperrt gedruckten Bemerkungen sind die von Czerny den Etüden beigegebenen.

sischen [Technische Vorst. 428 ff.] zu ersetzen. *Legato, leggiero* und *mezzolegato*.

Et. 3. Arpeggirte Akkorde im schnellsten Tempo mit deutlich perlendem Anschlag und harmonischem Effekt. Der sicherste Anschluss einer Figur an die andere wird erzielt, wenn man sich die Figuren mit dem ersten Sechzehntel endigend vorstellt. Der harmonische Effekt wird erzielt durch Legatissimospiel und Pedal; doch ist auf das erste Sechzehntel jeder halben Note schnell abzdämpfen



Die Etüde mag *legato, leggiero* und *mezzolegato* geübt werden.

Et. 4. Leichte und anhaltende deutliche Beweglichkeit der linken Hand mit kurz abgerissenen Vorschlägen in der rechten. Linke *legato, staccato* und *mezzolegato*.

Et. 5. Brillant perlendes Spiel der 3 ersten Finger als Vorübung des Trillers. Von der Überschrift ist abzu- sehen und die Finger 3—4 und 4—5 mehr zu Hilfe zu nehmen als vorgeschrieben ist.

Et. 6. Vorübung des Trillers. Ausgezeichnet; selbst- verständlich nur *legato* und *mezzolegato*.

Et. 7. Zweite Vorübung des Trillers, für beide Hände. Noch besser als die vorige.

Et. 8—10 sind entbehrlich.

Et. 11. Die Skalen in beide Hände vertheilt und mit der grössten Gleichheit und Schnelligkeit vorzutragen. Sehr wichtig. *Legato, leggiero, mezzolegato*.

Et. 12. Der geläufige Gebrauch aller 5 Finger mit gleicher Kraft. Sehr ühend. *Legato, leggiero, mezzolegato*.

Et. 13. Eintheilung der Triolen auf 2 Noten.

Et. 14. Eintheilung von 5 Noten auf 2.

Et. 15. Eintheilung von 7 Noten auf 2 oder 3.

Et. 16. Eintheilung von 5 Noten auf 3.

NB. Die nachfol- genden 5 Nummern sind nur in schnel- lem Tempo gehörig ausführbar (Bemer- kung von Czerny zu Et. 13).

Et. 17. Dasselbe in anderer Form.

Anm. Diese Etüden (13—17) sind nach Massgabe der Syst. § 13 dargelegten Prinzipien auszuführen, d. h. als Zählseinheiten sind die Notenwerthe festzuhalten, in welchen die ungleichen Theilungen aufgehen; dann aber machen sie keine Schwierigkeit

Et. 18 entbehrlich.

Et. 19. Das gewandte Untersetzen des Daumens mit schnellem Abwechseln des Spannens und Zusammenziehens der Hand. Sehr fördernd. *Legato, leggiero, mezzolegato*.

Et. 20. Beweglichkeit einzelner Finger während dem festen Halten der anderen. *Legato* und *Finger-Staccato*.

Et. 21 entbehrlich.

Et. 22. Das Überschlagen der linken Hand nebst deutlichem Wiederholen der gestossenen Accorde. Der kleine Terzengang im zweiten Theil wird besser mit



als fortgesetzt mit 3 gespielt.

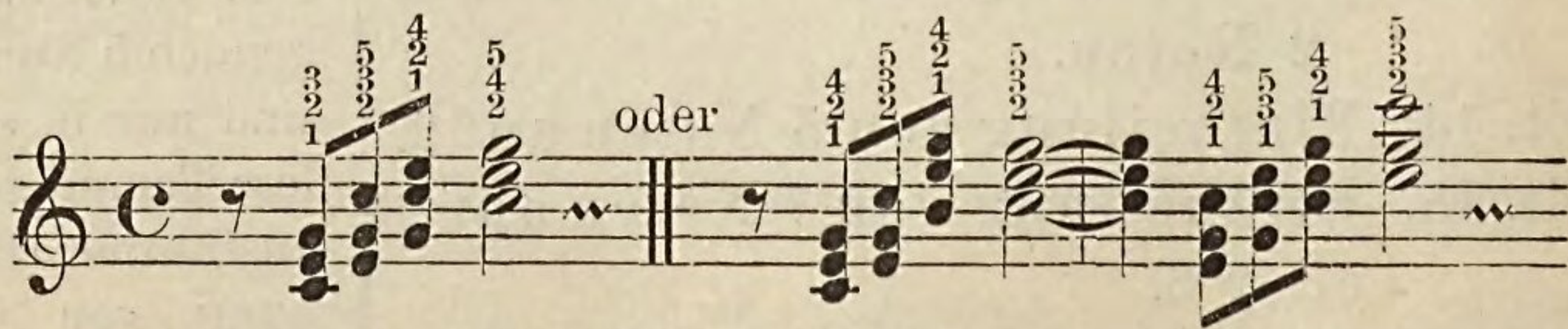
Et. 23. Terzenübung für beide Hände mit Überschlagen und Wechseln derselben. Sehr fördernd; auch *staccato* zu üben.

Et. 24. Grosse Oktavenübung. Nicht wie Czerny vorschreibt „mit ruhiger fester Handhaltung“ sondern mit gleichmässig an Ellenbogen- und Handgelenk vertheilter leicht schnellender Bewegung vorzutragen, so dass beide Bewegungen sehr klein und kurz sind.

Et. 25. Terzenübung im strengsten *Legato* und mit ruhiger Hand. Trotz der Vorschrift auch in leichtem *Staccato* zu üben.

Et. 29. Grosse Übung für die linke Hand in ausdauernder Bewegung. Auf mehrere Lektionen zu vertheilen und allmählich zu wirklich schneller Bewegung zu fördern.

Et. 30. Statt des von Czerny gegebenen Fingersatzes der Anfangstakte ziehe ich vor



vgl. Cramer's Etüden 36 (Bülow 17).

Die angehängten Tonleitern in Oktaven bringen nichts neues und werden übergangen. Nur die Vertheilung der Skalen an beide Hände nach Massgabe der auf der letzten Seite gegebenen Muster übe man fleissig.

Nach Absolvirung dieses Werkes schalte man die grosse

Toccata in cDur, op. 92 von C. Czerny

ein, um den Schüler im Terzenspielen heimisch zu machen. Da dieselbe im *staccato* durchgeführt nicht gut zu bewältigen ist, so begnüge man sich, dieselbe stückweise auch *staccato* üben und vorspielen zu lassen und lege den Hauptwerth auf einen glatten *Legato*-Vortrag des Werkes ohne Stocken. Die Übung fördert ganz ausserordentlich.

Nun ist es Zeit überzugehen zu

J. B. Cramer, 84 Etüden.

Beim Studium dieses Werkes folge man meiner Ausgabe (Leipzig, Steingräber) unter Hinzuziehung derjenigen H. v. Bülow's, welche ausgezeichnete Anmerkungen enthält, oder halte, wenn man sie alle spielt, folgende Reihenfolge inne:*)

1. Heft.

Et. 1. (Bülow 1.) Fortrückende 3- und 4 Finger-Figuren ohne Untersetzen in beiden Händen. *Legato, leggiero und mezzolegato.*

Et. 2. (Bülow 19.) Arpeggiomotive in beiden Händen. *Legato und staccato.* Die Hand ist nicht in Spannung zu halten sondern schnell wieder zusammenzuziehen.

Et. 9. (Bülow 18.) Gemischte Figuration in der linken Hand. *Legato und staccato.*

Et. 10. Längere Töne neben der Figuration in derselben Hand. *Legato und Finger-Staccato.*

*) Die Bülow'sche Reihenfolge ist darum hier nicht nothwendig, weil das, was Bülow in den ersten Nummern seiner Ausgabe lehrt, zum Theil schon zu Czerny op. 299 hier angemerkt ist. Der Schlüssel für die Auffindung der von Bülow ausgewählten Etüden in der Originalausgabe ist: B. 1 (1), 2 (20), 3 (12), 4 (13), 5 (22), 6 (3), 7 (16), 8 (43), 9 (28), 10 (51), 11 (68), 12 (11), 13 (33), 14 (24), 15 (18), 16 (56), 17 (36), 18 (9), 19 (2), 20 (21), 21 (29), 22 (4), 23 (58), 24 (63), 25 (64), 26 (54), 27 (65), 28 (76), 29 (23), 30 (62), 31 (32), 32 (49), 33 (37), 34 (34), 35 (55), 36 (69), 37 (61), 38 (42), 39 (73), 40 (50), 41 (31), 42 (70), 43 (77), 44 (78), 45 (80), 46 (41), 47 (67), 48 (40), 49 (83), 50 (84). Eine Phrasirungsausgabe der 34 von Bülow übergangenen Etüden brachte G. H. Witte (Essen, O. Radke).

Et. 13. (Bülow 4.) Gemischte Figuration in beiden Händen. *Legato, leggiero und mezzolegato*.

Et. 14. Strenges *Legato* in beiden Händen.

Et. 15. Akkordfiguration in der linken Hand. *Legato, mezzolegato, leggiero und staccato*.

Et. 16. (Bülow 7.) Gemischte Figuration in der linken Hand. *Legato, staccato, leggiero und mezzolegato*.

Et. 18. (Bülow 15.) Akkordfiguration in der rechten Hand, scharfes Arpeggio in der linken (mit Accent einsetzend). *Legato, staccato, mezzolegato*. Der Fingersatz von Takt 3, 11, 13 u. a. kann auch 2 5 statt 1 4 einschieben.

Et. 20. (Bülow 2.) Längere Töne neben der Figuration in derselben Hand. *Legato* und Finger-*Staccato*.

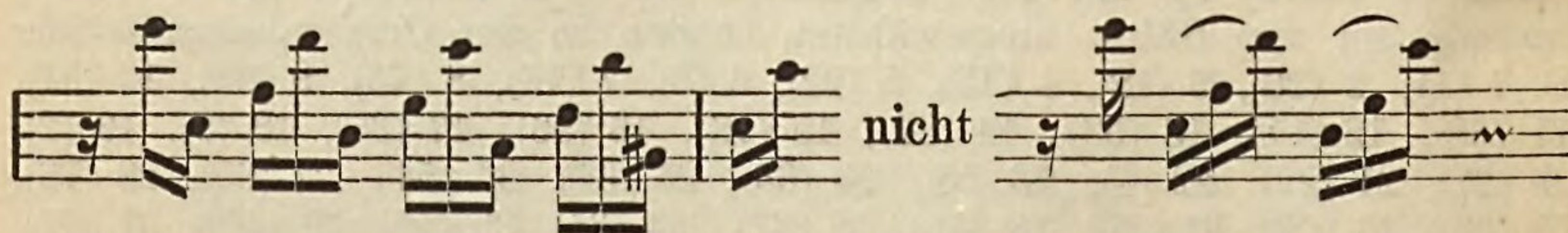
Et. 21. (Bülow 20.) Akkordfiguration mit Durchgangstönen in der rechten Hand. Ausgezeichnet als *Staccato*-Übung für die rechte Hand; natürlich aber auch wie vorgeschrieben *legato* zu üben. Das *Staccato* der linken Hand vergleicht Bülow mit Cello-Pizzicato. Man hüte sich vor Beibehaltung unnöthiger Spannung in der rechten Hand.

Et. 3. (Bülow 6.) Akkordfiguration mit Wechselnoten in der rechten Hand. Nur streng *legato* zu üben. Von Bülow nach des Dur transponirt; sein Fingersatz vermeidet alles Untersetzen Überschlagen, ist aber auch in der Originaltonart möglich und entschieden zu empfehlen. Die Transposition ist unter Annahme der veränderten Vorzeichnung leicht.

Et. 4. (Bülow 22.) Zweistimmig in gleichen Noten. Nur streng *legato*. Die Etüde ist schwer und muss sehr sorgsam studirt werden.

Et. 5. Akkordfiguration in der rechten Hand. Nur *legatissimo* wie notirt.

Et. 6. Weitgriffige Figuration (Sexten etc.). Nur *legato*. Der Schüler lasse sich nicht durch die Takte 5—6 vorm Schluss dämpfen; die Harmonien entsprechen genau den Triolen



Letztere Schreibweise soll wohl die Motivbildung anzeigen, würde aber anschaulicher so gewählt sein:



Dass bei dem Dezimensprung nach der Tiefe abgesetzt wird, bedarf nicht besonderer Vorschrift.

Et. 7. Zweistimmig in gleichen Noten und weiten Griffen. Nur *legato*.

Et. 8. Ausgezeichnete Übung für's Untersetzen und Überschlagen; es ist genau zu beachten, dass die Doppelgriffe nicht bröckeln.

Et. 11. (Bülow 12.) Melodie mit fortgesetztem begleitenden Triller. Die Vereinfachung bei Bülow scheint mir nicht unbedingt geboten. Nur im 8. und letzten Takt ist der Triller durch den schnellen Anschlag der Oktaven zu unterbrechen. Warum hat Bülow nicht auch die andere Trilleretüde (68, Bülow 11) ebenso vereinfacht?

Et. 12. (Bülow 3.) Akkordfiguration in der rechten Hand. Nur *legato*.

Et. 17. Terzen mit nachschlagenden Tönen. Nur *legato*.

Et. 19. Terzengänge, sowie Kombination der Rhythmen

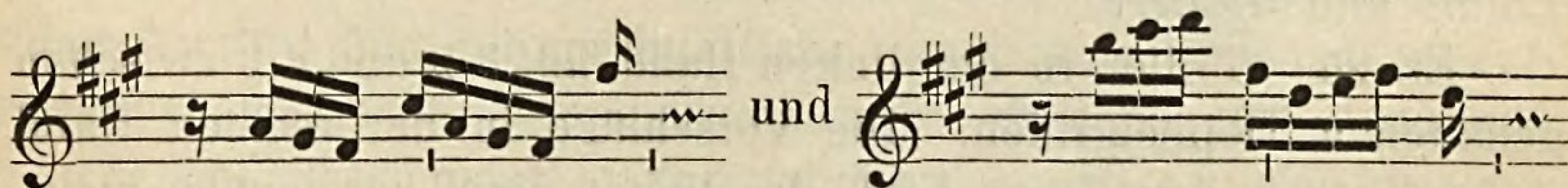


Nur *legato*.

2. Heft.

(Der Reihe nach zu studiren.)

Et. 22. (Bülow 5.) Die Figuren sind zu lesen



doch ist das *Legato* nicht zu unterbrechen. Die Abgrenzung der Motive geschieht nur in der bekannten Weise (System § 11) durch die dynamische Schattirung und minimale Verzögerungen. Ganz falsch ist es, vorzutragen wie die gewöhnliche (bereits von Bülow korrigirte) Bezeichnung zu fordern scheint:



d. h. das erste und vierte 16^{tel} *staccato*. Was Cramer mit den doppelt gestrichenen Noten sagen will, ist nichts anderes als:

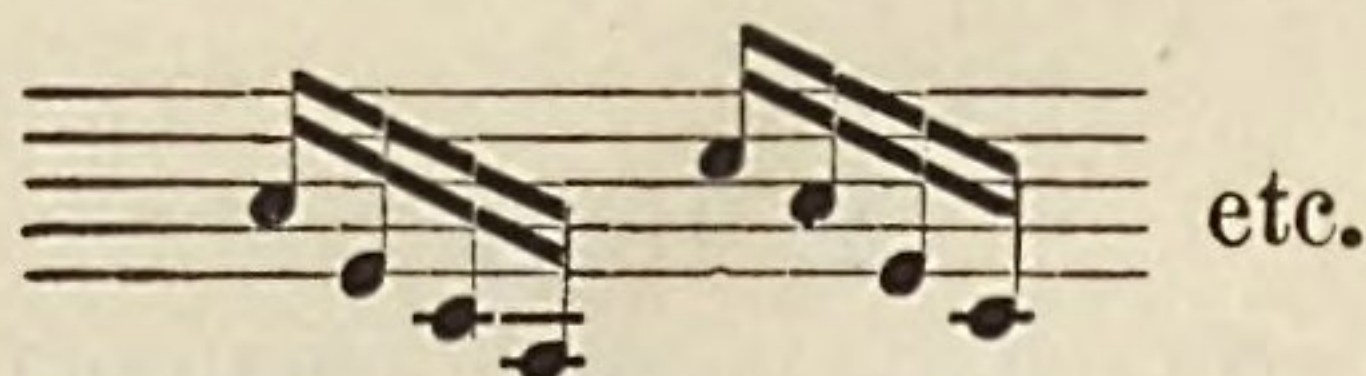


d. h. die Hervorhebung einer Melodiestimme in kurzen Noten, die aber nicht so kurz zu sein brauchen oder vielmehr nicht so kurz sein dürfen, dass sie die Bewegung unterbrechen.

Et. 23. (Bülow 29.) Akkord-Figuration in beiden Händen. *Legato*, *mezzolegato* und *staccato*. Behufs Erzielung glatten Anschlusses der Figuren sind die Figuren dreifach auftaktig zu denken:

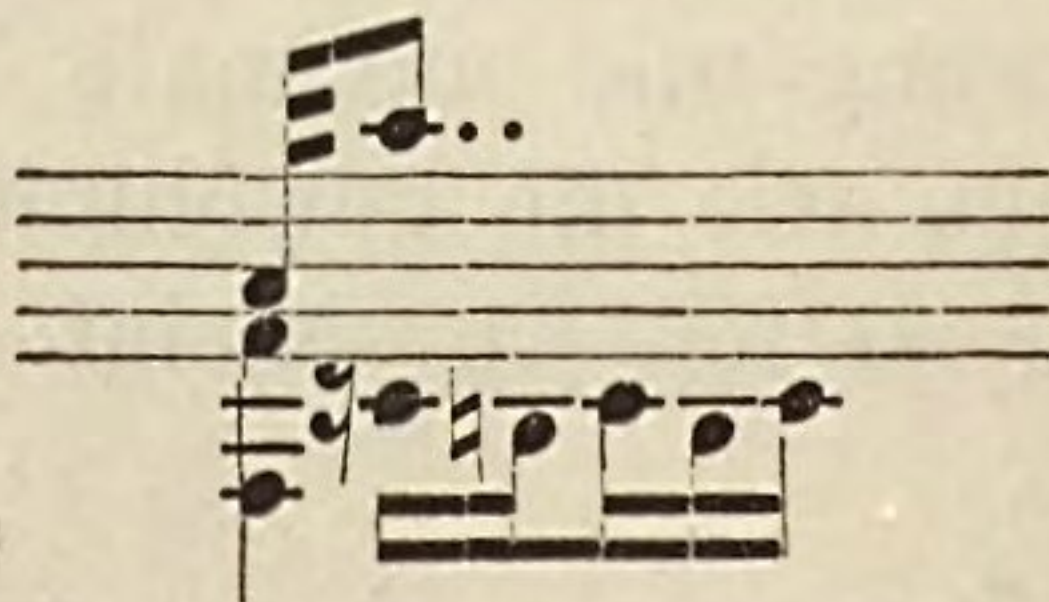


Bülow empfiehlt als Vorübung das glatte Akkordmotiv:



Et. 21. (Bülow 14.) Akkordfiguration in der rechten Hand. *Legato* und *leggiero*.

Et. 25. Triller in der linken Hand mit 3 2 und 4 3 zwischen gehaltenen Doppelgriffen. Die Vorschläge in der rechten Hand sind stets mit dem Doppelgriff der linken Hand zusammen anzuschlagen und zwar in gleicher Tonstärke wie die nachschlagende Oktave:



Et. 26. Akkordfiguration *legatissimo* in der linken Hand. Sehr genau nach der Notirung zu üben.

Et. 27. Akkordfiguration in der rechten Hand. *Legato, mezzolegato, leggiero, staccato*.

Et. 28. (Bülow 9.) Triller des 4. und 5. Fingers bei gehaltenen Doppelgriffen. Auch *staccato*. Bülow verlängert den Triller auf das Doppelte.

Et. 29. (Bülow 21.) Abziehen von zwei und zwei Noten in Doppelgriffen. Entweder durch leichtes Senken der Hand beim ersten und Abheben beim zweiten Griff (mit losem Handgelenk und fast schlaffen Fingern) oder durch Vorwärtsschieben und Zurückziehen der Hand herauszubringen. Letzteres ist eine Anschlagsspecialität nur für solche Fälle und erzielt eine weichere Tongebung als die andere Manier, da bei der gleichsam wischenden Bewegung die Tasten nur allmählich herabgedrückt und ebenso allmählich losgelassen werden, so dass alles Klappgeräusch wegfällt. Jedenfalls ist sie für die zarteren Stellen vorzuziehen. Im *forte* und *ff* festigen sich die Finger bei der andern Manier.

Et. 30. Dreistimmiges *Legato* mit Achteln in beiden Händen und gehaltenen Bässen. Nur streng *legato*.

Et. 31. (Bülow 41.) Akkordfiguration in der rechten Hand; Bülow giebt die Etüde mit wechselndem, ein schnelles Zusammenziehen der Hand bedingendem Fingersatz:



Legato, leggiero, mezzolegato, staccato.

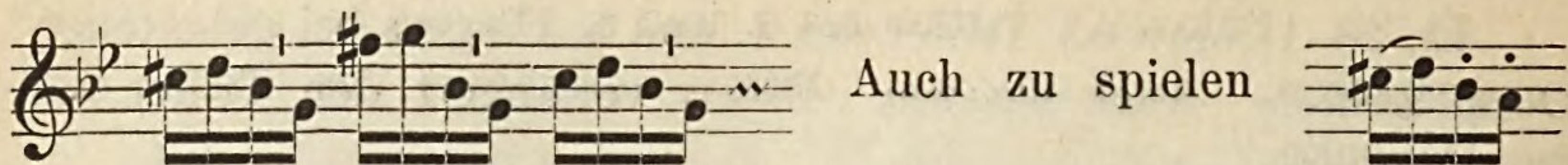
Et. 32. (Bülow 31.) Tonleitergänge in der linken Hand mit eingestreuten Oktavengriffen. Die Hand muss äusserst schnell gespannt und wieder zusammengezogen werden. Zunächst nur *legato*, doch auch *staccato, leggiero* und *mezzolegato* von Nutzen.

Et. 33. (Bülow 13.) Akkordfiguration zwischen beiden Händen vertheilt, in schneller Bewegung. *Legato, leggiero, mezzolegato, staccato*. Auch in 32^{stel} Triolen zu üben (Bülow).

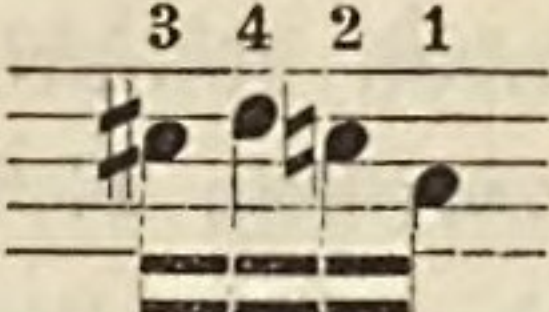
Et. 34. (Bülow 34.) Vertheilte Akkordfiguration mit Eingreifen der linken Hand in die rechte. Befindet sich die rechte in Obertastenlage, so spielt die linke unter ihr, sonst über ihr. *Legato* und *leggiero*.

Et. 35. Doppelgriffe abwechselnd in beiden Händen. *Legato* und *staccato*.

Et. 36. (Bülow 17.) Akkordfiguration mit Wechselnoten. Behufs glatten Anschlusses denke man sich die Motive so laufend:



Bülow empfiehlt dreimaliges Spiel der ersten beiden Noten der

Figur. 2. Takt Fingersatz  (Bülow). Takt 4, 8, 34,

38 ist der Techn. Vorst. No. 494 ff. angedeutete wechselnde Fingersatz zu empfehlen



Et. 37. (Bülow 33.) Vertheilte Bewegung, in der rechten Hand Doppelgriffe. Beide Hände müssen sich in den Pausen über die Klaviatur erheben, so dass stets die eine von beiden sich in der Schwebel befindet. Eine Ausnahme machen nur die Stellen, wo die linke Hand flach über die rechte zu greifen hat wie



Nur *legato*. Bülow schreibt die Etüde in glatte Sechzehntel um:



Et. 38. Akkordfiguration abwechselnd in beiden Händen. *Legato*.

Et. 39. Akkordfiguration abwechselnd in beiden Händen.

Kombination der Rhythmen . *Legato, mezzolegato, leggiero*.

Et. 40. (Bülow 48.) In einer Hand Akkordfiguration mit wechselnder Spannweite, in der andern Arpeggio, in älteren Ausgaben ausgedrückt durch das Zeichen (. Nur *legato* und *mezzolegato* zu üben.

Et. 41. (Bülow 46.) Melodie und begleitende Figuration in derselben Hand, auch die linke Hand zweistimmig. Nur *legato*.

Et. 42. (Bülow 38.) Ausgezeichnete Doppelgriff-Etüde. Nur *legato* und *mezzolegato*. Phrasierung:



3. Heft.

(Reihenfolge für Studium: 46. 51. 53. 56. 57. 58. 60. 62. 63, sodann die übrigen der Reihe nach.)

Et. 43. (Bülow 8.) Takt 13 ist der folgende Fingersatz vorzuziehen, der Bülow's Prinzip der Wechselfinger und Vermeidung von Spannlagen besser entspricht als der von Bülow gegebene:



und Takt 15 (linke Hand):



Et. 44. Man lese die Motive nach Anleitung des Auftaktes als:

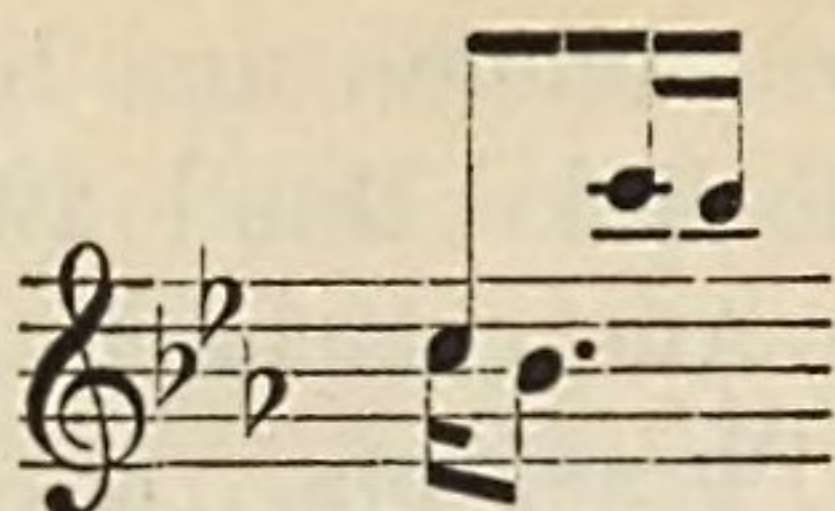


Die dynamische Schattirung wäre eigentlich:

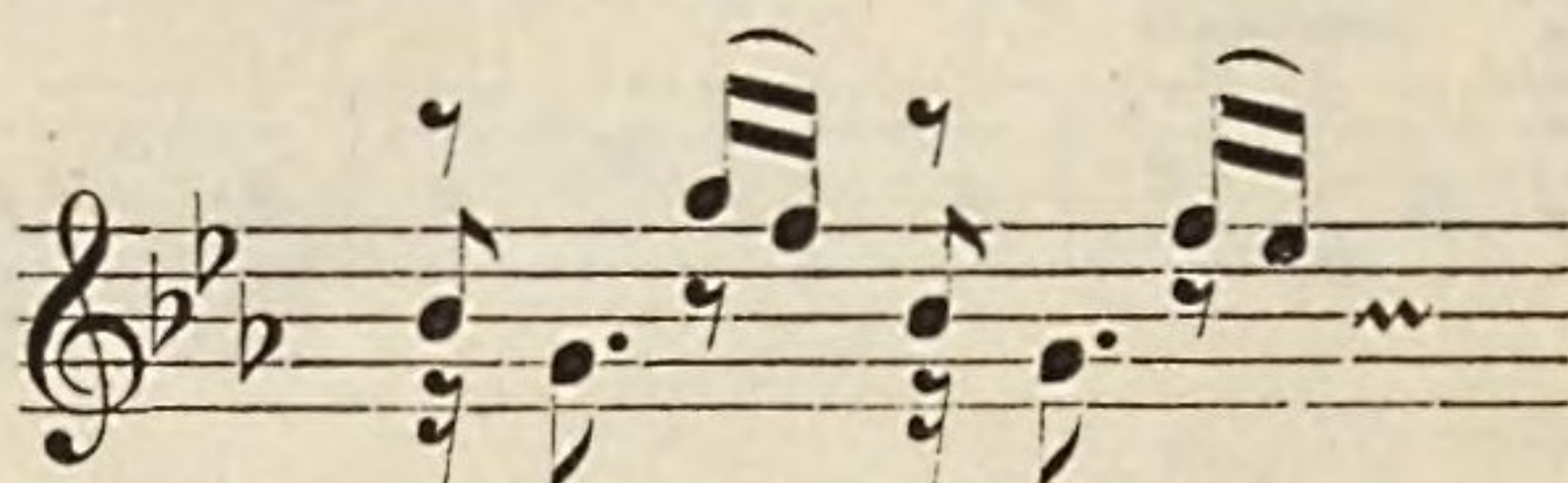


Cramer schreibt aber für die beiden gleichen Noten *diminuendo* vor, d. h. Überwiegen des Anfangsaccents über die dynamische Hauptnote.

Et. 45. *Legatissimo* mit wiederholter Nonenspannung. Ganz exakt nach der Notirung für keine Hand ausführbar, z. B. die Stelle:



Man denke sich die Notirung so:



so wird man den von Cramer intendirten Effekt wohl am besten erreichen; jedenfalls ist dann die Etüde ausführbar und äussers instruktiv.

Et. 46. Der richtige Fingersatz dieser vortrefflichen Etüde, des Pendants von No. 3, ergibt sich, wenn man liest:



Et. 47. Zu lesen:



d. h. durchweg in Achteln einfach auftaktig, in Sechzehnteln dreifach auftaktig. Die Bögen Takt 5 ff. sind daher derart zu verschieben, dass die Motive aus einer Harmonie zur andern herüberreichen:



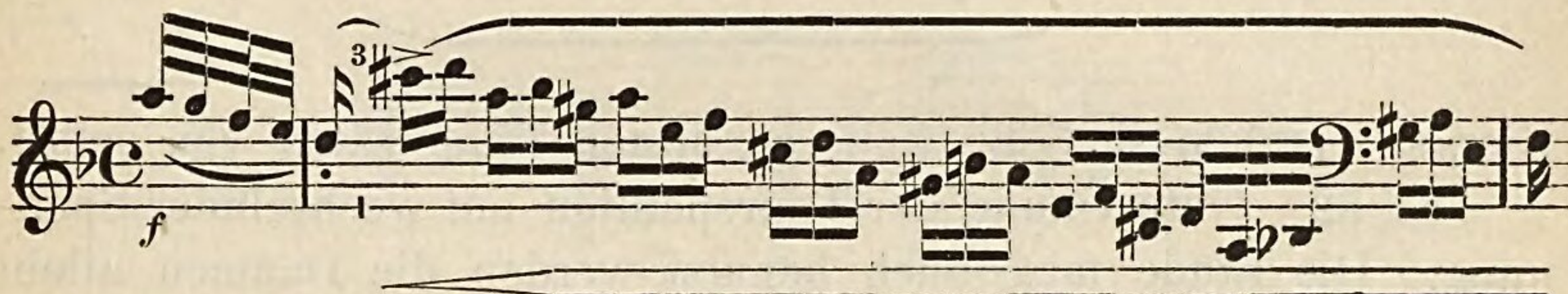
Et. 48. Übersetzen des 4. Fingers über den 5. Streng *legato*. Zu lesen:



dann aber



Et. 49. (Bülow 32.) Zunächst in Sechszehnteln 23fach auf-
taktig, (in Achteln 7fach auftaktig) zu lesen:



sodann 11fach (3fach) auftaktig (halbe Takte)



Takt 7 ff. nur 4fach (1fach) auftaktig (Vierteltakt-Motive) etc.
Alle Motive sind *Crescendo*-Motive, die ganze Etüde also sehr
aufgeregt.

Et. 50. (Bülow 40.) Bewegt sich durchweg in auftaktigen
Motiven:

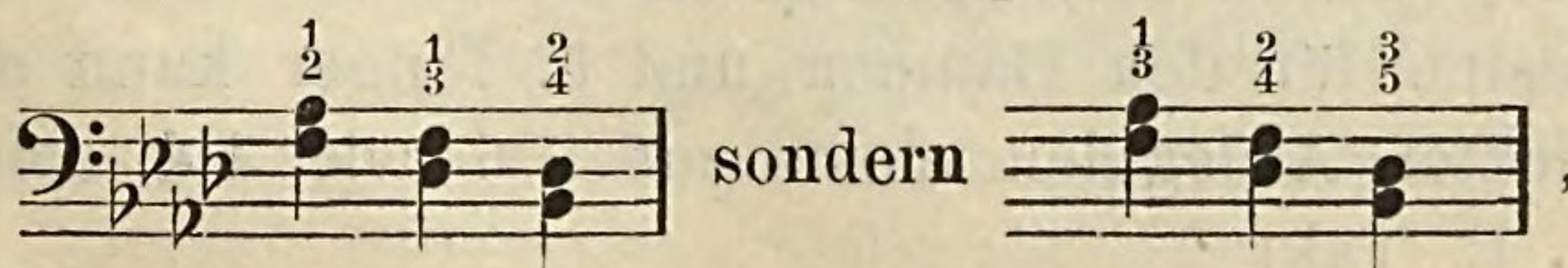


Die 16^{tel} Triolen verrathen dagegen nirgends, dass Cramer sie
sich auftaktig gedacht hätte.

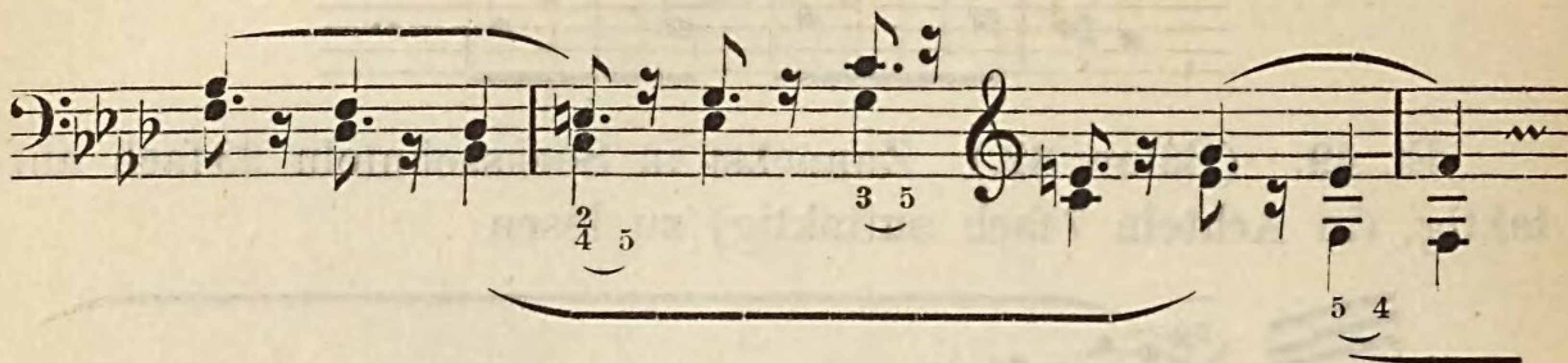
Et. 51. (Bülow 10.) Mit Wechselfingern zu üben:



Die gebundenen Terzen der linken Hand gleichfalls mit Wechsel-
fingern, doch nicht wie Bülow schreibt durchweg beizubehalten,

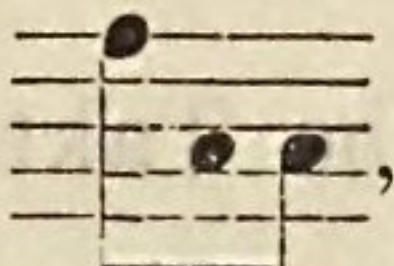


denn nicht die unteren sondern die oberen Töne sind im 1. Takte streng zu binden:



Hieraus ergeben sich die weiteren besten Fingersätze von selbst.

Et. 52. Gute Übung der Tonrepetition mit wechselnder Spannung. Die Etüde mag auch benutzt werden die Daumen allein

repetiren zu lassen , oder unbekümmert um die Repetition

die Finger zu nehmen, welche man bei Zurückverwandlung der Figuration in Doppelgriffe nehmen würde:



Et. 53. *Legatissimo*, durchweg in Motiven mit $\frac{3}{16}$ Auftakt.

Et. 54. (Bülow 26.) Ausgezeichnete Terzenübung.

Et. 55. (Bülow 35.) Tonrepetition in auftaktigen Motiven (abbetont ); Bülow rath zur Vorübung  etc.

Akkordfingersatz für Takt 42 ff.:



linke Hand im 1. Takt etc.



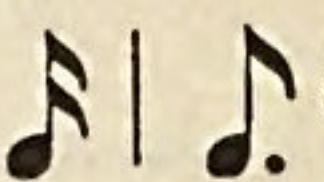
Et. 56. (Bülow 16.) Pendant zu Etüde 18. Zur Vermeidung der Obertasten für den Daumen und 5. Finger kann abwärts in den geknickten Arpeggien ebensogut 2 5 wie 1 4 eingeschoben werden, z. B. Takt 2:



Et. 57. Musikalisch genauer geschrieben sähe die Etüde so aus:

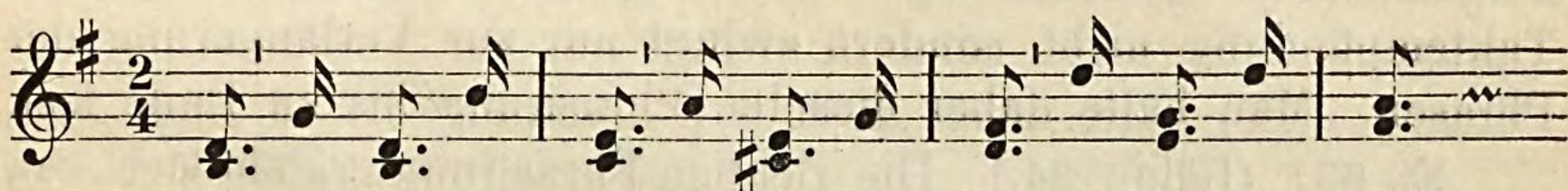


d. h. der ausgehaltene mittlere Ton gehört nicht in die Melodie.

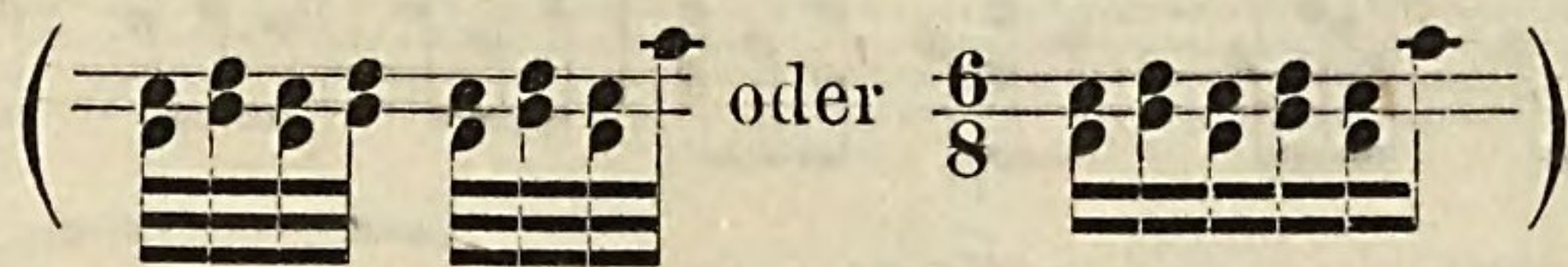
Et. 58. (Bülow 23.) Als Motiv ist aufzufassen:  also:



d. h. das abzustossende Sechszehntel gehört zwar harmonisch zu den vorausgehenden, rhythmisch aber zu den folgenden drei Tönen. Je zwei und zwei Viertel ordnen sich auftaktig:



also vorwärtstreibend, steigernd (diastaltisch). Bülow empfiehlt Vergrößerung des instruktiven Werthes der Etüde durch Verängerung des Doppeltrillers



sowie Übung des *Staccato*- und *Legato*-Anschlages für die ganze Figuration.

Et. 59. Zweistimmig Note gegen Note. Gemischte Figuration in beiden Händen. Die Motive sind abbetont (enden mit der ersten Note nach dem Taktstrich) mit Ausnahme der Takte 24—31 und 52—59, wo das Motiv  durchgeführt ist.

Et. 60. Zwischen beiden Händen getheilt mit Überschlagen. Das Überschlagen ist übrigens nicht nöthig:



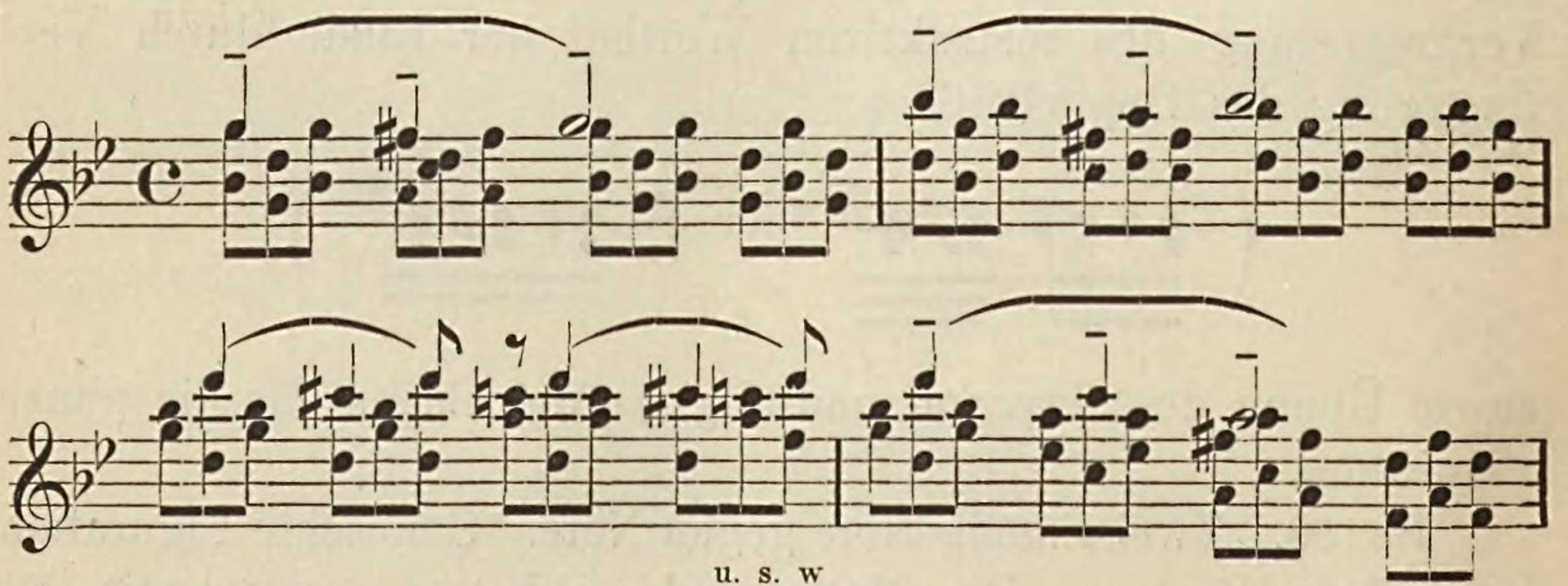
Et. 61. (Bülow 37.) Ausgezeichnete doppelgriffige Etüde; hauptsächlich streng *legato*, doch auch *mezzolegato*, *leggiero* und *staccato* (langsam) zu üben.

Et. 62. (Bülow 30.) Man denke sich zur Erzielung prompten Anschluss, die Motive abbetont; die beginnende Schleife des Basses scheint sogar diese Auffassung zu gebieten:



Der Fingersatz ist aber durch die Akkorde bestimmt, welche die durch Querstriche vereinigten Noten bilden. Bülow phrasirt mit $\frac{3}{8}$ Auftakt, geht aber ohne Noth im 7. Takt zur Volltaktigkeit über, vermuthlich wegen der durch sequenzartige Dissonanzen aufgehaltenen Kadenzirung. Die Sequenz verändert aber die Taktempfindung nicht, sondern zwingt nur zur Verlängerung der Phrasen. Man halte daher dieselbe Phrasirung bis zu Ende fest.

Et. 63. (Bülow 24.) Die richtige Phrasirung ergiebt sich von selbst, wenn man die Melodie herauszieht:

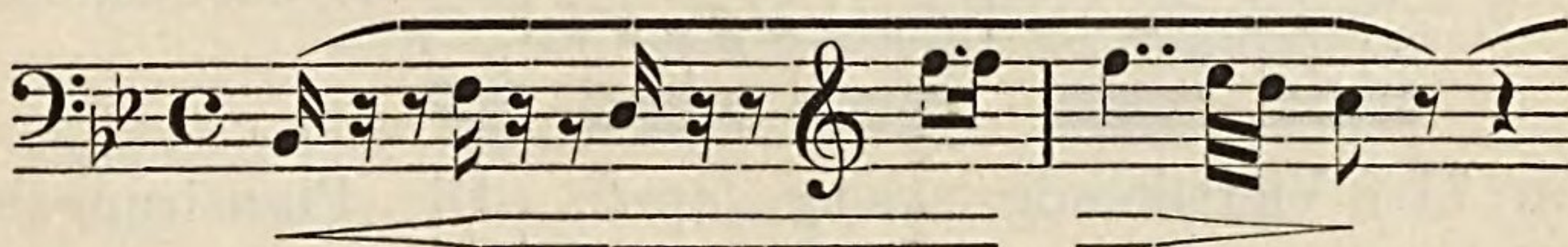


So mag die Etüde mit leichter Accentuirung der Melodietöne *legato* geübt werden. Die Vorschläge der linken Hand sind leicht zu accentuiren, natürlich auf die volle Taktzeit, nicht etwa voraus.

4. Heft.

(Reihenfolge für's Studium: 64. 65. 68. 71. 73. 75. 78. 79. dann die übrigen der Reihe nach.)

Et. 64. (Bülow 25.) Die doppelt gestrichenen Noten nicht zu stark hervorzuheben, sondern nur leicht abzustossen. Genau im Anschluss an die Notirung zu spielen. Die Phrasirung ist durchweg auftaktig:



Et. 65. (Bülow 27.) Als Pedalstudie zu benützen, derart, dass bei den Arpeggien die Dämpfung gehoben bleibt, bei den Doppelschlagfiguren dagegen herabfällt. Die Übung ist bedeutsam für schnelles Zusammenziehen und wieder Ausspannen beider Hände. *Legato, mezzolegato* und *leggiero*.

Et. 66. Akkordfiguration und gebrochene Terzen und Sexten. *Legato, mezzolegato* und *leggiero*.

Et. 67. (Bülow 47.) Akkordfiguration mit Sprüngen. Damit die Töne nicht in die Drittel-Takte des Notenbildes auseinander fallen, denke man sich die Motive so laufend:



Et. 68. (Bülow 11.) Fortgesetzte Triller im vierstimmigen Satze wie Et. 11, aber schwerer, da das geforderte Tempo ein erheblich bewegteres ist; in Et. 11 bewegt sich die Melodie in Vierteil bei $\text{♩} = 72 \text{ MM}$, hier in Achtein bei $\text{♩} = 112 \text{ MM}$. Bülow ändert übrigens in seiner Auswahl von 50 Etüden die letztere Metronomisierung in $\text{♩} = 112$, immer noch soviel schneller als die andere Etüde, dass letztere leichter erscheinen muss.

Et. 69. (Bülow 36.) Ausgezeichnete Terzen-Etüde besonders für $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$; in Vierteln dreifach auftaktig. *Legato* und *mezzolegato* (im piano *leggiero*).

Et. 70. (Bülow 42.) Tonrepetition mit eingestreuten Doppelgriffen. Zu lesen:



Et. 71. Vierstimmig streng *legato*. Die Phrasirungsbögen sind leicht zu rektifizieren (durchweg volltaktig).

Et. 72. *Legatissimo* streng im Anschluss an die Notirung.

Et. 73. (Bülow 39.) Fortrückende 4 Finger-Figuren neben ausgehaltenen Tönen. Nur in einigen Nothfällen (bei Oktaven-spannung Takt 8 u. a.) ist von der 4 Finger-Applikatur Abstand zu nehmen.

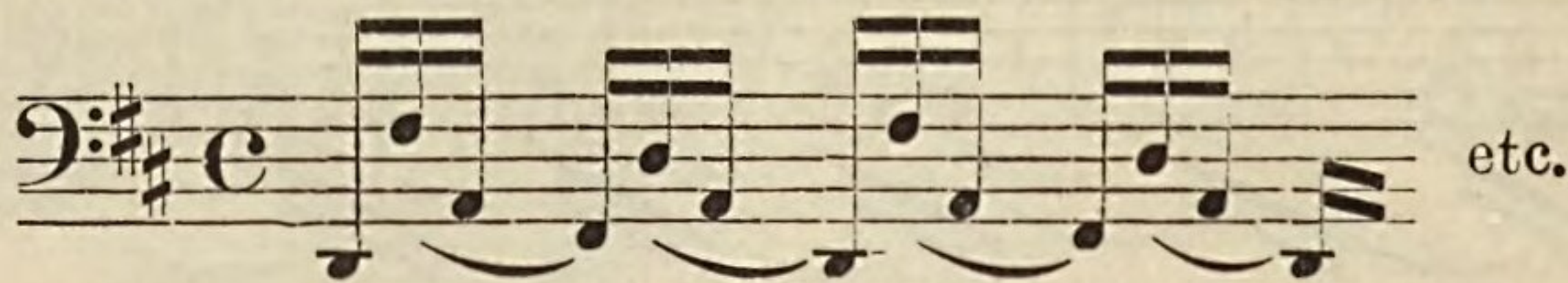
Et. 74. Gemischte Figuration mit wechselnder Spannung. *Legato*, *mezzolegato* und *leggiero*.

Et. 75. Vierstimmig streng *legato*, mit weiter Spannung.

Et. 76. (Bülow 28.) Behufs prompten Anschlusses lese man durchweg die Motive so:



Et. 77. (Bülow 43.) Die Figuration ist zu lesen:



Der Fingersatz ergibt sich dann von selbst. Die gute Phrasirung der Melodie ist eine dankbare Studie.

Et. 78. (Bülow 44.) Die thematische Stimme ist durchweg in *Staccato*-Achteln zu denken und zwar auftaktig



Et. 79. Die Motive sind zu lesen:



Die Begleitstimmen *legato*, *leggiero* und *staccato*.

Et. 80. (Bülow 45.) Vortreffliche Etüde für den Daumen. Die Akkorde sind möglichst auszuhalten, um ein gesangvolles *Legato* zu erzielen. Phrasirung:



Et. 81. Vierstimmig *legato*. Die Phrasirung bestimmt sich nach der Altstimme (der tieferen Stimme der rechten Hand), welche fast durchweg melodieführend auftritt; die Motive und Phrasen sind zumeist drei- und vierfach auftaktig (in Sechzehnteln).

Et. 82. Zu lesen:



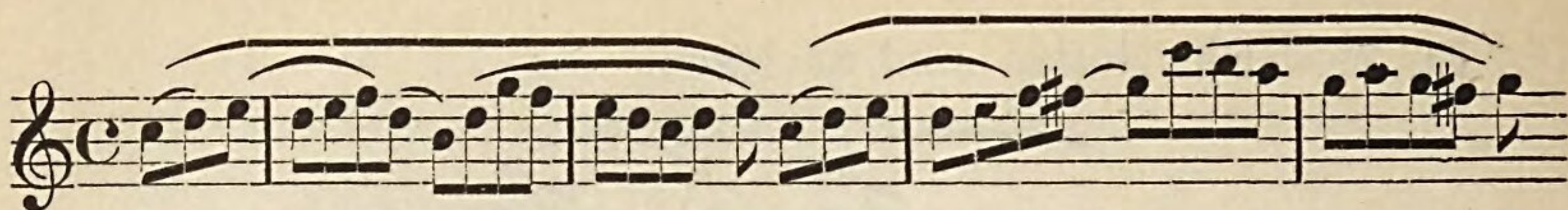
Im 2. Theil Fingersatz:



Et. 83. (Bülow 49.) Springende Terzen; Bewegung möglichst flach auf den Tasten. Phrasirung:



Et. 84. (Bülow 50.) Vierstimmig Note gegen Note. Phrasirung:



Neben dem vorgeschriebenen Vortrag ist auch das gurchgängige *Legato*, doch mit deutlicher Abgrenzung der Phrasen zu üben.

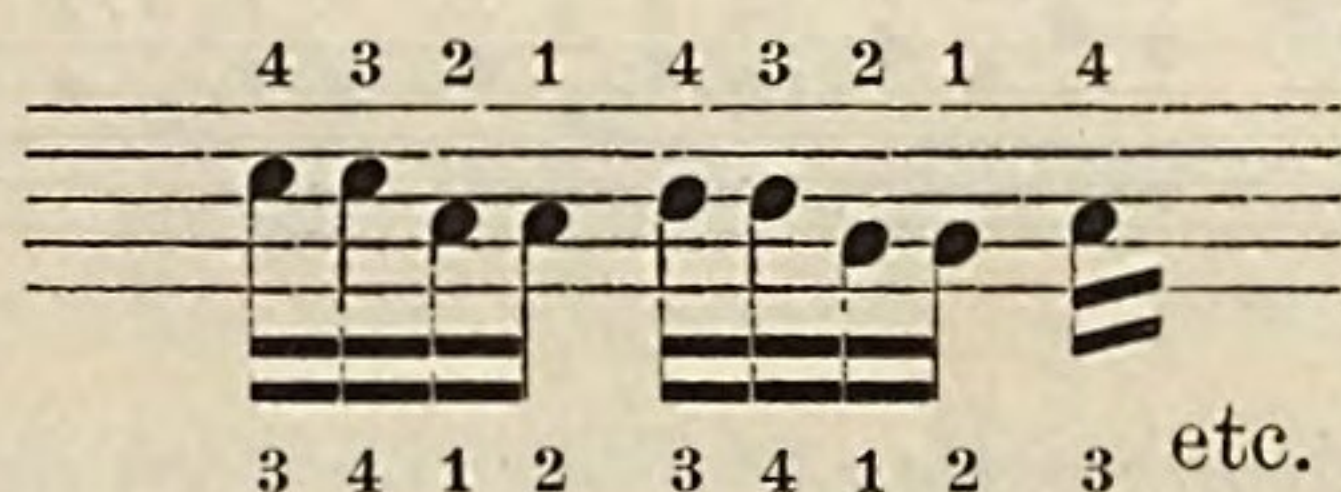
Was Cramer's Etüden eine höhere Stufe, einen späteren Platz im Studiengange anweist als dem Czerny'schen op. 834, ist der reichere musikalische Gehalt. Sie sind nicht so nackt technisch, sondern bereits von einer gewissen poetischen Schönheit, die es hier und da zweifelhaft machen kann, ob man mit ihnen so umspringen darf, wie ich gethan, und sie mit anderen Anschlagsarten üben als den vom Komponisten vorgeschriebenen. Doch wird man in meinen Anweisungen immer noch eine gewisse Pietät durchfühlen, den Charakter einigermaßen zu konserviren. Wems noch zu viel ist, der denke, dass eine *Legato*-Etüde auch *staccato* geübt wird, um den vorgeschriebenen *Legato*-Anschlag desto schärfer zu unterscheiden.

Musikalisch minderwerthig aber technisch sehr fördernd ist:

C. Czerny, op. 740. Die Kunst der Fingerfertigkeit.
(50 Etüden.)

Czerny bezeichnet dieselben als Studien im brillanten Stile; sie brilliren in der That, d. h. klingen schwerer als sie sind. Freilich sind einzelne schwere darunter (No. 15, 19, 30, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 49), welche man besser zunächst überspringt und bei der Repetition einschaltet. Gänzlich überspringen würde ich das Salonstück Et. 9, über eine Anzahl anderer Etüden kann wenigstens leicht hinweggegangen werden, d. h. der Schüler nimmt mehrere derselben als ein Pensum. Solche leichtere nach den vorausgegangenen Studien ohne viel Arbeit geläufig zu spielende Etüden sind: No. 1, 2, 3, 6, 8, 11, 13, 14, 17, 25, 28, 29, 31, 41, 42, 46, 47. Will der Lehrer, um Zeit zu sparen, diese 17 Etüden gar nicht studiren lassen, so gebe er mindestens dem Schüler anheim, sie privatim ein paar mal zu spielen. Das im Ganzen zu bewältigende Material ist allerdings sehr umfangreich und Kürzungen und Striche sind fast unvermeidlich. — Die Kunst der Fingerfertigkeit ist übrigens wieder ein Werk, mit dem man ohne

Skrupel technische Experimente anstellen darf. Man spiele daher die läuferartigen Etüden (1, 3, 5, 17, 25, 41, 42) sowohl streng *legato* genau nach den dynamischen Bezeichnungen, als *mezzolegato* und *leggiero*; die beiden letzteren Anschlagsarten verbindet man in der bekannten Weise, dass man für stärkere Stellen den *Mezzolegato*-Anschlag, für zartere den *Leggiero*-Anschlag anwendet. Die Arpeggio-Etüden (No. 2, 6, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 24, 26, 28, 31, 36, 37, 43, 44, 46, 47, 50) sind auch (natürlich in gemässigterem Tempo) *staccato* zu üben. Im übrigen suche man Czerny's in den Überschriften präzisirten Anforderungen Genüge zu thun. Einige veraltete Fingersätze wird man nach Analogie früher besprochener Fälle leicht korrigiren; nur auf einen Fall möchte ich noch speziell aufmerksam machen, nämlich Et. 7, wo statt des hier übergeschriebenen Czerny'schen Fingersatzes der untergeschriebene zu wählen sein dürfte:



Czerny ziemlich nahe stehend, d. h. mehr technischer Natur aber erhöhte Anforderungen stellend und wenigstens harmonisch interessanter ist das nun zu studirende Werk

M. Clementi, Gradus ad Parnassum.*)
(100 Etüden in 3 Heften.)

Das Werk enthält eine Anzahl Nummern, die wir von unserem heutigen Standpunkte aus nicht als „Etüden“ sondern als „Stücke“ bezeichnen müssen; diese sind aber durch das mit dem Etüdenstudium parallel gehenden Studium klassischer Werke entbehrlich gemacht. Man studire das Werk in folgender Anordnung: zuerst das 3. Heft, dann das 2. Heft und endlich zuletzt das 1. Heft. Bezüglich der einzelnen Etüden ist die progressive Folge bei der Überschrift der einzelnen Hefte angemerkt. Die eigentlichen Etüden sind:

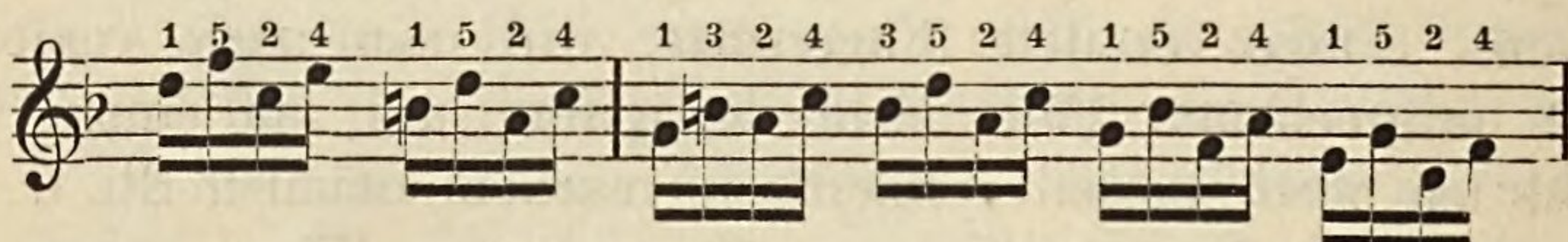
*) Kann auch in Tausig's Ausgabe (nur 29 Etüden) geübt werden, die indess an manchen Stellen Fingersätze fordert, welche keine praktische Bedeutung haben, sondern nur Turnübungen sind. Auch hat Tausig eine allzugrosse Zahl ausgezeichneteter Etüden übergangen.

1. Heft.

(Reihenfolge für's Studium: 16. 17. 1. 3. 2. 7. 12. 19. 20. 6. 8. 9. 10. 11. 15. 21. 24. 23. 22. 27.)

No. 1. Anschlag einzelner Finger bei festliegender Hand. Übt am besten (kräftigend), wenn sie nicht zu schnell genommen wird. Vergl. Techn. Vorst. 1—5.

No. 2. (Tausig 13.) Gebrochene Terzen in beiden Händen. Die 2 Finger-Applikaturen, die wir bereits von Czerny her kennen, sind durch 4 Finger-Applikaturen zu ersetzen, so Takt 8—10:



und Takt 39:



1. H.

Die Figuration ist auch *mezzolegato*, *leggiero* (*p*) und *staccato* zu üben.

No. 3. (Tausig 8.) Wechselnder Anschlag zweier Finger bei festliegender Hand. Auch langsam mit Fingerstaccato.

No. 6. Gemischte Figuration. Nur *legato*.

No. 7. (Tausig 17.) Vortreffliche Etüde für den 4. und 5. Finger. Wer Tausig's Ausgabe zur Hand hat, thut gut, dessen Bearbeitung der linken Hand zu üben, welche auch für diese die Übung dem 4.—5. Finger statt dem 2.—3. zuweist. *Legato*, *mezzolegato* und *leggiero*. Tausig verlangt die ersten 4 Noten *staccato*.

No. 8. Linke Hand vorwiegend zweistimmig. Nur wie notirt, zu studiren.

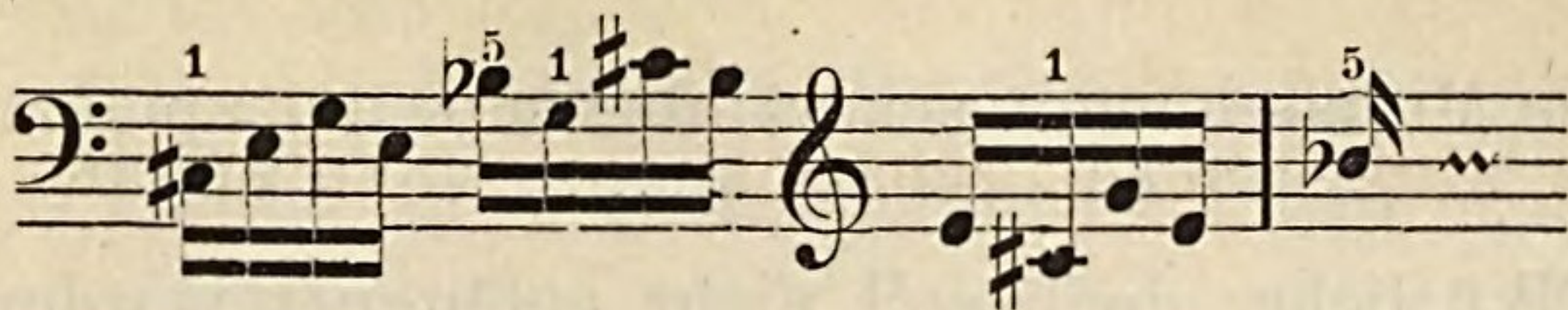
No. 9. (Tausig 7.) Akkord- und Tonleiterfiguration gemischt, zwischen beiden Händen wechselnd. *Legato*, *mezzolegato* und *leggiero*.

No. 10. Kanon ohne Ende, ziemlich reizlos, doch eine gute Übung. Nur *legato*.

No. 11. Scharfe rhythmische Motive. Nur wie notirt zu üben.

No. 12. Ausgezeichnete Übung in Akkordfiguration. *Legato* und *mezzolegato*. Letzteres fordert Tausig als „Artikulation mit

solcher Schärfe und Deutlichkeit, dass sie fast den Eindruck eines sehr feinen und leichten *staccato* macht“. Tausig's virtuoser Fingersatz



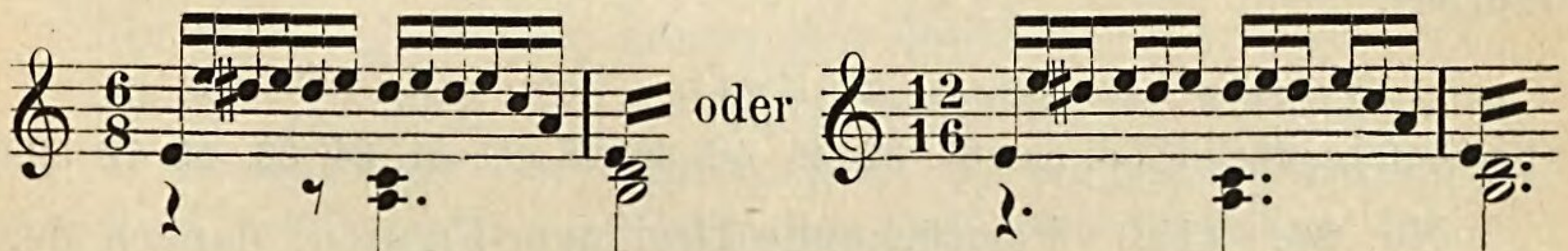
ist wohl um nichts besser als der gewöhnliche auf die Obertasten Rücksicht nehmende:



No. 15. Doppelgriffig, hauptsächlich Terzengänge. Nur wie notirt, doch mit naturgemässer Phrasirung, die der Schüler selbst herausfinden wird.

No. 16—17. (Tausig 1—2.) Die besten mir bekannten 5 Fingerübungen. Tausig's Extraquälereien mit 1 2 1 2 1 sind völlig entbehrlich; die von Clementi gegebenen Fingersätze sind raffiniert genug und doch praktisch. *Legato, leggiero, mezzolegato*.

No. 19. (Tausig 9.) Abermals eine Übung für den 4. und 5. Finger der rechten Hand. Dieselbe ist noch übler zu gestalten durch Verlängerung des Taktes von $\frac{2}{4}$ zu $\frac{6}{8}$ resp. $\frac{12}{16}$, indem der Triller mit 4—5 verlängert wird:



No. 20. Tonrepetitionen mit eingestreuten Doppelgriffen. Tausig verlangt die ersten vier Noten *staccato*. Vgl. 7.

Et. 21. (Tausig 28.) Gebrochene Oktaven in beiden Händen. *Legato, mezzolegato* und *leggiero (p)*. Ausgezeichnete Übung. Die Vorschrift Tausig's, die ersten Töne der gebrochenen Oktaven scharf abzustossen, mag als technische Übung gelten. Klangvoller werden aber dadurch gebrochene Oktavengänge nicht. Wo diese voller klingen sollen als die voll gegriffenen Oktaven sind sie *legato* oder *mezzolegato* zu spielen. Vielleicht meint aber Tausig das *Mezzolegato* (vgl. Et. 12).

No. 22. (Tausig 29.) Rechte Hand zweistimmige Akkord-

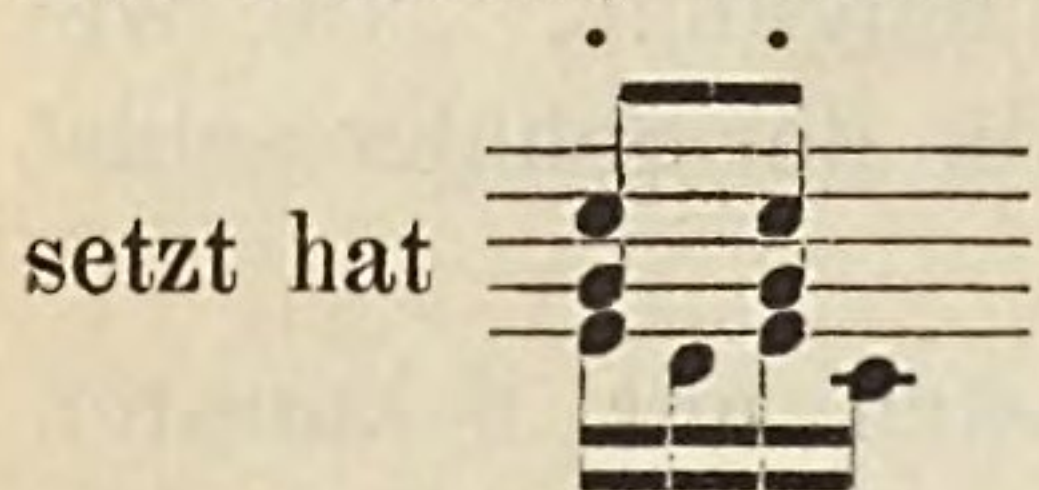
brechung in Sechzehnteln und Achteln, linke Hand Triller. Nur *legato*. Eine der wichtigsten Etüden des Werkes. Die Vorschrift

Tausig's, die Mittelstimmen scharf abgesetzt zu spielen



ist eine willkürliche; doch soll nicht geläugnet werden, dass das eine treffliche technische Verwerthung der Etüde ist.

No. 23—24. (Tausig 24 und 20.) Studien für den Daumenanschlag. Von diesem Gesichtspunkte aus sehr genau zu kontrolliren. 23 nur *legato*, 24 auch *leggiero* (*p*) und *mezzolegato*. Tausig verlangt bei der letzteren Etüde für die verschiedenen Repetitionen derselben die Accentuirung des 1., 2. resp. 3. Sechzehntels der Figur. Die Punkte, welche Tausig bei der ersteren über die Achtel ge-



setzt hat dürfen ja nicht verführen, das *legato* der

figurirten Stimmen zu unterbrechen; es ist vielmehr damit gemeint:



No. 27. (Tausig 22.) Anschlag einzelner Finger bei festliegender Hand. Spannungsübung. Nur für grössere Hände ausführbar.

2. Heft.

(Reihenfolge für's Studium: 35. 37. 46. 48. 32. 28. 30. 31. 34. 36. 44. 47. 50.)

No. 28. (11.) Fortrückende Dreifinger-Figuren; danach der Fingersatz zu bestimmen.

No. 30. (Tausig 23.) Um nicht den bekannten Fehler



zu machen, lese man lieber



legato, *mezzolegato* und *leggiero* (*p*).

No. 31. (Tausig 12.) Die Motive sind dreifach, resp. zweifach auftaktig, die ganze Etüde daher sehr aufgeregt und drängend. *Legato, mezzolegato, und leggiero.*

No. 32. Triller und Doppeltriller in vierstimmigem Satze.

No. 34. (Tausig 19.) Fortrückende 3 Finger-Figuren mit Tonrepetition. *Mezzolegato.*

No. 35. Skalenartige Figuration bei theilweise gefesselten Händen. Nur *legato.*

No. 36. (Tausig 18.) *Legato, mezzolegato, leggiero* und *staccato.* Ausgezeichnet. Figurationen wie diese beabsichtigen stets den Effekt der Zweistimmigkeit:



No. 37. Schnelles Zusammenziehen und wieder Ausspannen der Hand. Zu spielen:



Legato und mezzolegato.

No. 44. (Tausig 21.) *Legato, mezzolegato* und *leggiero.*

No. 46. *Legatissimo*, genau wie notirt.

No. 47. (Tausig 25.) Doppelschlagähnliche Figuration für den 3., 4., 5. Finger der rechten Hand mit eingestreuten Doppelgriffen. Es ist besonders genau zu beachten, wo die zweite Stimme gebunden und wo sie abgestossen werden soll.

No. 48. *Legatissimo*, genau, wie notirt.

No. 50. (Tausig 4.) Die Idee Clementi's, den Triller mit Wechselfingern üben zu lassen, von Tausig bereits deutlicher ausgeführt, muss noch konsequenter durchgeführt werden, wenn die Übung ihren vollen Nutzen entwickeln soll:



3. Heft.

(Reihenfolge für's Studium: 53, 59, 60, 63, 64, 68, 71, 72, 78, 79, 81, 83, 85, 86, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 65, 66, 76, 77, 82, 84, 88, 94, 96, 99, 100).

No. 53. *Legatissimo*, wie notirt.

No. 59. *Legatissimo*, wie notirt.

No. 60 Obgleich ohne Schluss, doch zu üben, da das Motiv  sehr wichtig und nicht leicht zu spielen ist. *Legato* und *Mezzolegato*.

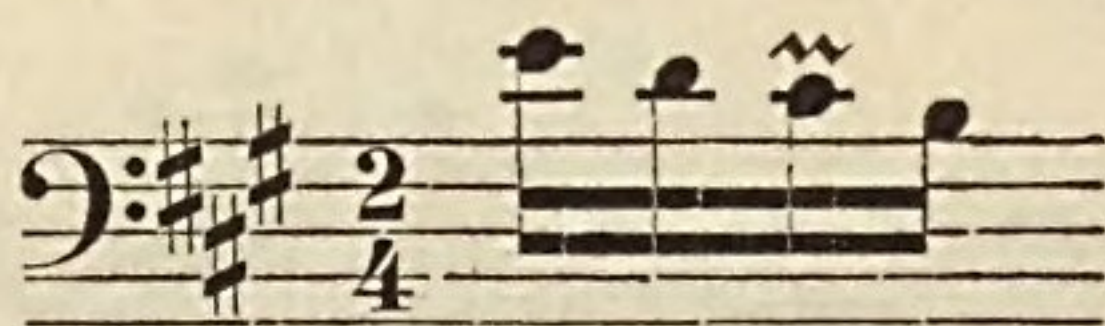
No. 63. (Tausig 14.)  in beiden Händen (Kanon).

Übrigens nur technisch von Interesse.

No. 64. Zwischen beiden Händen vertheilte tonleiterartige Gänge. *Legato*, *mezzolegato* und *leggiero*.

No. 65 (Tausig 26.) Oktavenetüde. *Staccato* und *legato* (doch die Sextakkorde und $\frac{3}{4}$ Akkorden nur mit einerlei Fingersatz also *non legato*).

No. 66. Vierfinger-Figur:



abwechselnd in beiden Händen als Figurationsmotiv. Nur *legato*.

No. 68. Terzen- und Sextentriller in beiden Händen. Ausgezeichnet. Die Sextentriller von kleinen Händen *leggiero* auszuführen. Sonst *legato* und *mezzolegato*.

No. 71. Gemischte Figuration mit eingestreuten Doppelgriffen. Fingersatz:

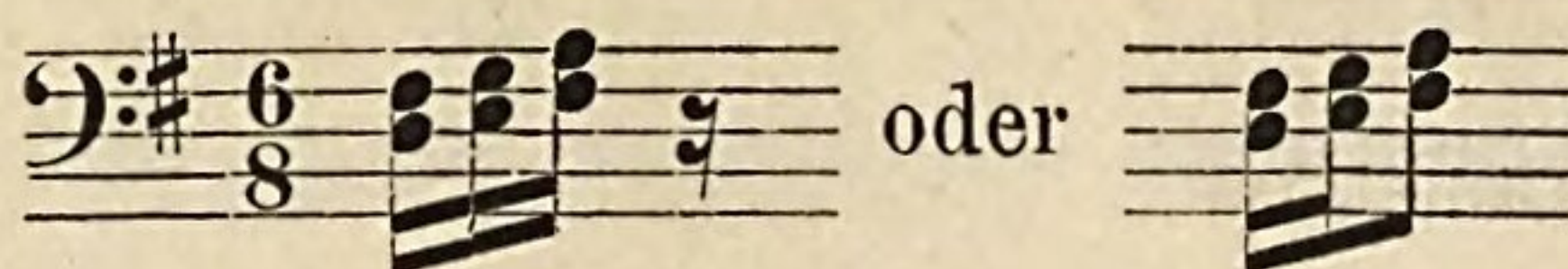


No. 72. Arpeggien und Skalen in beiden Händen in Gegenbewegung. Unbequem. Muss tüchtig geübt werden.

No. 76. Lebhaftige Figuration in beiden Händen. *Legato*, *mezzolegato*, *leggiero* (*p*).

No. 77 (Tausig 15). Das Motiv  in beiden Händen; *legato* und *staccato*.

No. 78. (Tausig 16.) Terzenübung in Triolen. Man vermeide die hässliche Wirkung



durch auftaktige Auffassung der Motive:



No. 79. Das Überschlagen der Hände ist zwar jetzt etwas aus der Mode, behält aber seinen Werth als Übung des Ortessinnes (Treffvermögens).

No. 81. Durchführung des technischen Motivs:



Nur wo die Haltetöne im Bass auftreten, nehme man den Fingersatz



No. 82. Ausgezeichnete rhythmische Übung. Kombination ; ausserdem technisch interessant durch die Sprünge des Motivs und durch Tonrepetitionen in allen Stärkegraden.

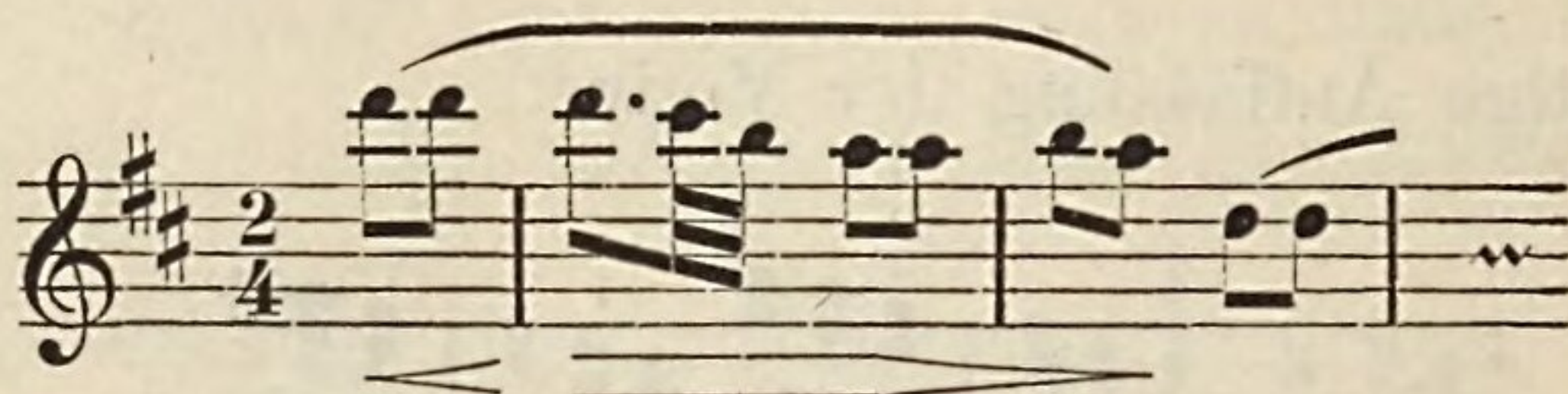
No. 83. Rhythmische Kombination rechte Hand Arpeggien mit Haltetönen (Melodie), linke Hand melodiöser Kontrapunkt mit Haltetönen. Daran anschliessend:

No. 84. Doppelgriffige Übung mit Doppelkanon in der Oktave.

No. 85. Sechsstimmig. Die langen Noten streng auszuhalten. Phrasirung:



No. 86. Phrasirung:



Vortreffliche Etüde wegen der durch die eingestreuten Doppelgriffe bedingten komplizirten Applikatur der Skalengänge.

No. 87. (Tausig 6). Die gebrochenen Terzen der linken Hand Takt 10 u. m. am besten mit der Applikatur:



No. 88. Trillerkette. Sehr ühend.

No. 91. Linke Hand Tremolo von 5—4, resp. 5—3, neben gehaltenen Tönen.

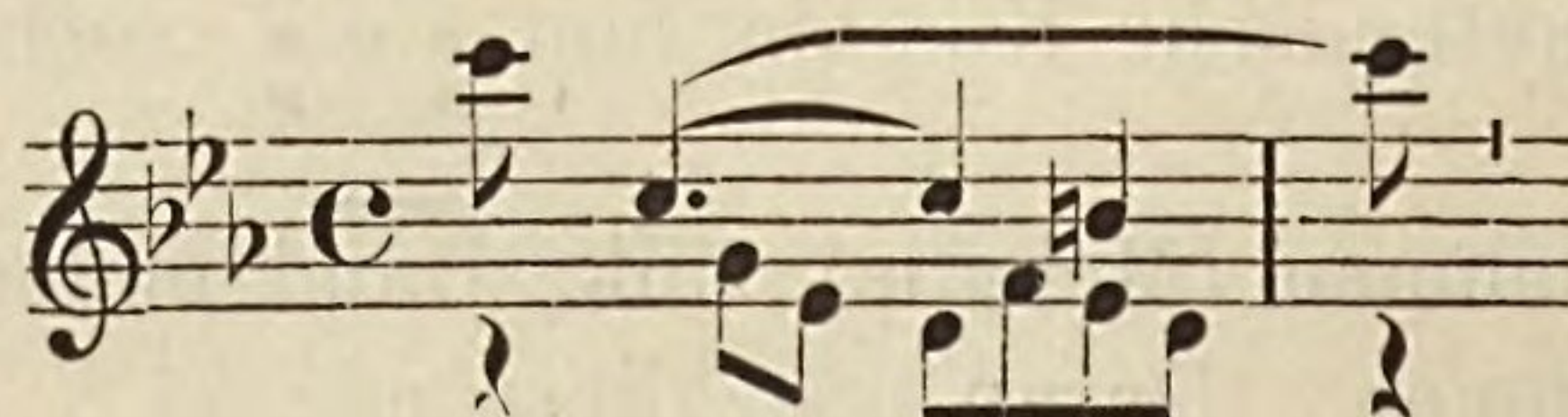
No. 92. Durch die ersten fünf Takte würde ich der rechten Hand die Figuration überlassen; das Überschlagen ist völlig überflüssig. *Legato, leggiero, mezzolegato*.

No. 93. *Mezzolegato*, doch die Haltetöne natürlich vollwerthig.

No. 94. Rhythmische Probleme. Die Extravaganzen (*Stravaganze*) erweisen sich als ziemlich harmlos, wenn man nach der im System § 13 gegebenen Anleitung nur die Zählleinheiten empfindet. Dasselbe gilt von

No. 95 (Tausig 5). „Bizzarria“ (in Quintolen).

No. 96. Schwer. Von dem Aushalten der langen Töne ist keinesfalls zu dispensiren. Man lese die Motive:



In zweierlei Art zu üben: einmal mit Bindung von der ersten zur zweiten Note jedes Taktes, d. h. also mit Fingerwechsel auf den zweiten, und dann mit schnellem Hinübergleiten von der ersten

zur zweiten (ohne Fingerwechsel). No. 97, 98, 99 und 100 sind alle vier ganz vortreffliche Etüden und ja nicht auszulassen, 99 ist wegen des Tempo, 100 wegen der Applikatur schwer. Man übe die Figuration *legato*, *mezzolegato* und *leggiero*.

III. Stufe.

Die bisherigen Übungen der verschiedenen Anschlagsarten mussten mangels genügenden Materials an Etüden gemacht werden, die mindestens zum Theil für eine doppelte und mehrfache Verwendung nicht geschrieben waren (Czerny schreibt indess manchmal vor *leggiero e legato*, was natürlich nicht eine Verbindung beider Anschlagsarten, sondern eine abwechselnde Anwendung bedeutet). Das Werk aber, zu dessen Studium wir nun kommen, ist derart angelegt, dass für jede Anschlagsart besondere Übungen geschrieben sind:

C. Czerny, op. 335, Schule des *Legato* und *Staccato* (5 Hefte).

Sämmtliche 50 Etüden sind zu studiren. Da für jede die Anschlagsart ausdrücklich vorgeschrieben ist, so sind nur wenige die Verschiedenheit der Terminologie ausgleichende und einige Modifikationen vorschreibende Bemerkungen zu machen.

Et. 2 ist *non legato* vorgeschrieben (getragenes [halbes] *Staccato*) aber unser *leggiero* gemeint.

Et. 3 ist nicht, wie Czerny verlangt, ohne Armbewegung, sondern unter normaler Vertheilung der Schnellbewegung an Arm und Hand zu spielen.

Et. 6. Kommt erheblich weicher und zarter heraus, wenn das Handgelenk freigegeben wird.

Et. 10. Die *Staccato*-Oktaven der linken Hand werden durch kurze Armbewegung mit losem Handgelenk gespielt.

Et. 11. Bei den vollen Spanngriffen bleibt das Handgelenk fast ganz fest; bei den Oktaven und den Akkorden mit Quinten- und Sextenspannung wird es freigegeben.

Et. 13. Bei den *piano*-Akkorden nähert sich die Hand den Tasten vorm Anschlag; das Handgelenk bleibt unbeweglich, doch benutze man Sprünge zu einer kleinen Bewegung desselben.

Et. 14. Gewöhnliches *Staccato*.

Et. 15. Das *Staccato* aus dem Ellenbogengelenk.

Et. 16. Die Akkordsprünge mit Pedalvermittlung in der Syst. § 5 angegebenen Weise.

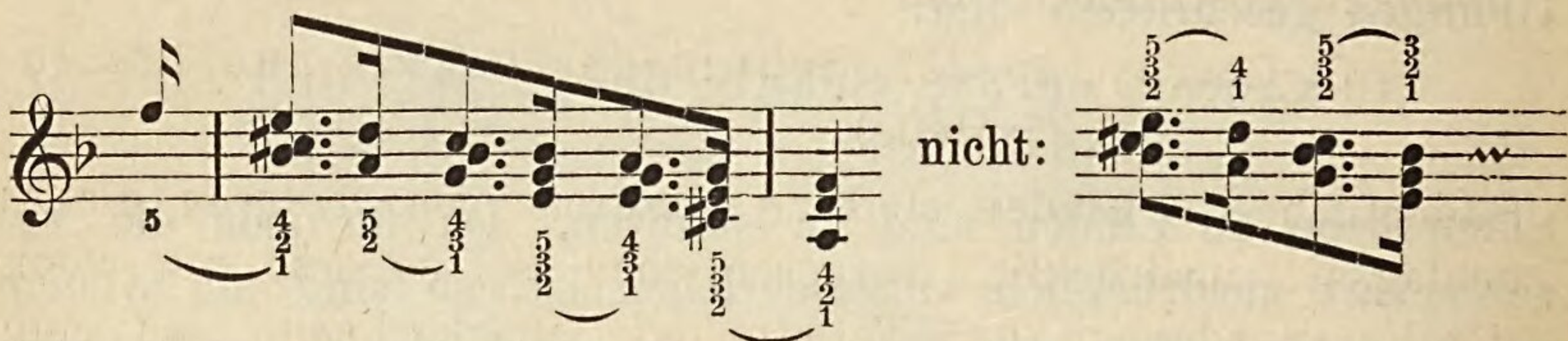
Et. 18. Czerny braucht *non legato* und *leggiere* (*Halbstaccato*) als gleichbedeutend; hier ist unser *leggiere* gemeint.

Et. 27. Die Sechzehntel auch *leggiere*.

Et. 28. Mit Pedal die Bindungen zu ermöglichen. Die natürliche Phrasierung ist herauszuarbeiten:



Et. 30. Man gedenke der Warnung Kalkbrenners (Pianoforteschool S. 23): „Hat man punktirt Note, so muss man nach der langen Note mit dem Fingersatz wechseln, besonders bei Stellen mit Doppelgriffen.“ Also



Hier kann das Bestreben, möglichst vollkommen durchzubinden mehr schaden als nützen; man denke stets glatt vom Sechzehntel zur nächsten punktirten Note hinüberzukommen und wähle danach den Fingersatz — auf der langen Note kann man eventuell sogar Finger vertauschen.

Et. 36, wie 30.

Et. 37, ganz ohne Pedal.

Et. 38. Das wiederholte Anschlagen der Akkorde wird ohne völliges Loslassen der Tasten ausgeführt, sodass Unterbrechungen des Klanges nicht stattfinden; der Anschlag erfolgt durch das Ellenbogengelenk, das Handgelenk ist unbetheiligt, muss aber vor Steifheit und Ermüdung geschützt werden, dadurch, dass es abwechselnd (etwa alle halben Takte) gesenkt und gehoben wird (vgl. Th. Kullak, Schule des Oktavenspiels I, S. 11).

Et. 44. Der Anfang nicht mit $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{1}$ sondern $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{3}$ etc. zu spielen.

Et. 45. Handgelenk und Armgelenk haben zusammen zu wirken, derart, dass von je zwei Anschlägen der erste durch leichte Armbewegung unterstützt wird, während der zweite durch das Handgelenk allein hervorgebracht wird, indem die Hand gleichsam federnd zurückspringt und repetirt. Bewege sich die

Reperkussion in Triolen wie Et. 38 (wo der grösseren Spannung wegen der Handgelenkansschlag nicht anwendbar war), so würde jeder dritte Anschlag dem Ellenbogengelenk zufallen und das Handgelenk zweimal repetiren.

Et. 48. Das Pedal ist nach den System § 5 angedeuteten in der Elementarlehre geübten Grundsätzen zu regieren, auf alle Fälle die Abdämpfung nicht vor dem Taktstrich sondern nach demselben, während des neuen Anschlags zu bewirken.

Et. 49. Doppelgriffige Übung mit Reperkussionen. Dieselbe ist im höheren Grade nutzbar zu machen, wenn man die Reperkussionen auch mit Fingerwechsel studiert:

The image shows musical notation for Et. 49, measures 1, 5, 7, and 11. The notation is in 2/4 time and includes fingerings and accents.

Takt 1. $\bar{5}$ $\bar{1}$ $\bar{4}$ $\bar{5}$ $\bar{1}$ $\bar{4}$ $\bar{5}$ $\bar{1}$ $\bar{5}$

Takt 5. $\bar{5}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{3}$ $\bar{1}$ $\bar{4}$

Takt 7. $\bar{5}$ $\bar{1}$ $\bar{4}$ $\bar{5}$ $\bar{1}$ $\bar{4}$ $\bar{5}$ $\bar{1}$ $\bar{4}$

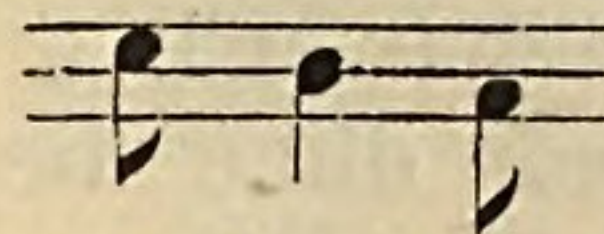
Takt 11. $\bar{4}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{5}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{4}$

Ein ausgezeichnetes Studienwerk ist auch

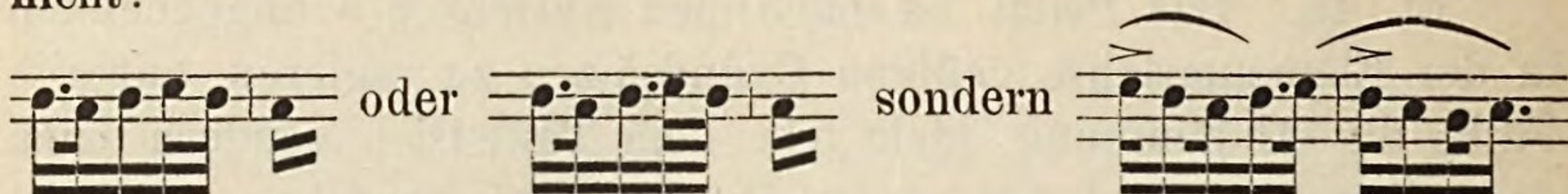
C. Czerny, op. 355, Schule der Verzierungen.

Dieselbe ist allerdings etwas sehr weitschichtig (70 Etüden) und in der Originalausgabe (Diabelli) theuer (18 Mark); der Preis schmilzt in der Edition Peters schon auf den dritten Theil (6 Mark) zusammen; der Umfang liesse sich durch Auswahl der im folgenden aufgezählten Etüden ebenfalls einschränken. Jedenfalls kann der Schüler sich mit dem Studium dieser 37 Etüden begnügen, da die anderweiten Czerny'schen Werke ihm die Berechtigung gegeben haben und noch weiter geben werden, das Übersprungene missen zu können.

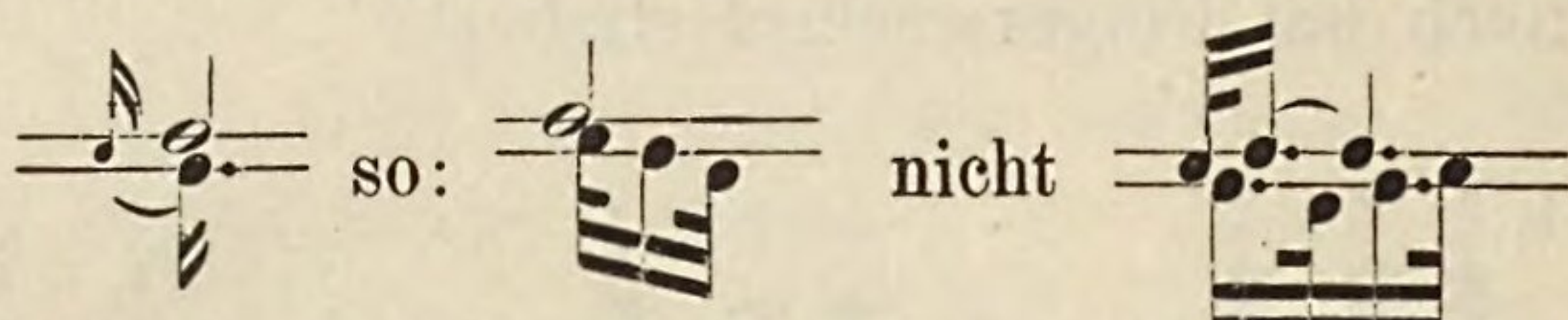
Et. 4. (Langsame Vorschläge). Man beachte die von Czerny beigeschriebene Bemerkung, dass  zu spielen ist:

 und nicht ; letzteres wird sonst vielfach gelehrt, ist aber gewiss falsch (anders freilich im $\frac{3}{8}$ - oder $\frac{6}{8}$ -Takt).

Et. 5. (Gebundene kurze Vorschläge). Die vorausgehende kurze Note verbietet, die Hand vorm Vorschlag zu erheben, die zum geschickten Schnellen erforderliche Hebung des Fingers erfolgt daher bereits vor jener. Die Etüde ist äusserst accurat zu üben, nicht:



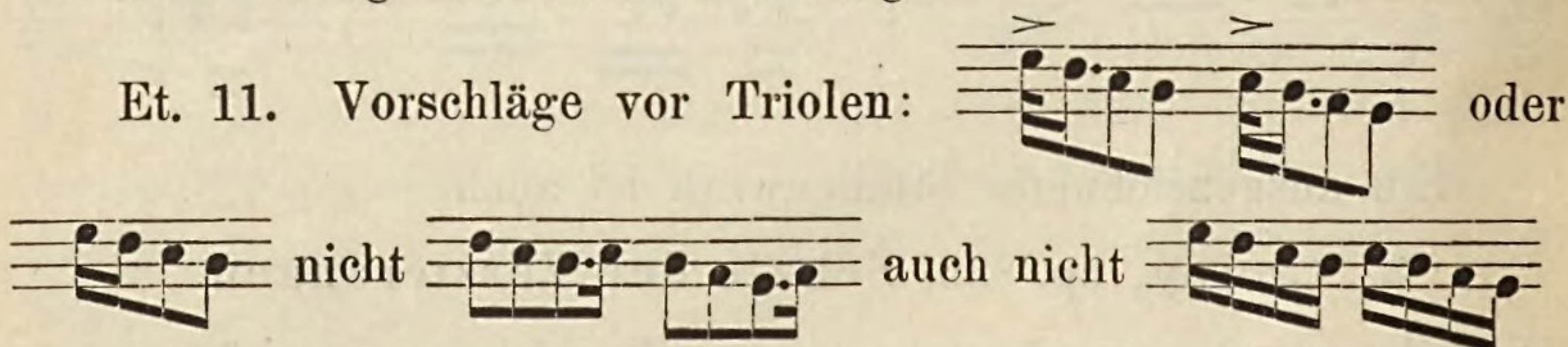
Bei den Vorschlägen von Doppelgriffen achte man auf die Bögen, welche die zu verzierende Note mit dem Vorschlag verbinden, z. B.



Et. 7. Die Vorschläge sind sehr sauber auszuführen. Pedal unmöglich.

Et. 8. Vorschläge von Doppelgriffen etc. Die Vorschläge sind ja nicht zu leicht zu geben, besonders in der linken Hand sehr scharf gesondert.

Et. 9. Ausgeschriebene Vorschläge.



Et. 12. Vorschläge vor Doppelgriffen und doppelgriffige Vorschläge.

Et. 13. Kurze Vorschläge im 4stimmigen Satze.

Et. 14. Vorschlagende Oktaven und Sexten. Ohne vorgängiges Loslassen durch Seitenschlag auszuführen, streng gebunden. Die Vorschläge sehr kurz aber doch ganz deutlich.

Et. 17. Vorschlagende Dezimen. Die Vorschläge stellen eine zweite Stimme dar, sind daher ja nicht zu leicht zu geben.

Et. 18. Pralltriller mit vorgängigem Heben der Hand.

Et. 18. Gebundene Pralltriller (ohne vorgängige Hebung der Hand, doch mit stärkerer Hebung des Fingers).

Et. 21. Melodie mit begleitenden nicht ausgehaltenen Arpeggien; diese sind als Nachschläge zu behandeln, doch ohne die Melodie zu unterbrechen:



Et. 23. Auf beide Hände vertheilte Arpeggien und Triolen, mit geschnellten Pralltrillern in rapidem Tempo.

Et. 25. Gebundene Pralltriller im vierstimmigen Satze.

Et. 26. Doppelgriffige Pralltriller (geschnellt).

Et. 27. Der anschlagende umgekehrte Doppelschlag gebunden, auch doppelgriffig.

Et. 29. Derselbe geschnellt.

Et. 30. Derselbe, glatt anschliessend an die folgende Note.

Et. 31—32. Der nachschlagende Doppelschlag im vierstimmigen Satze.

Et. 33 und 35. Nachschlagende Doppelschläge, die aber theilweise als anschlagende (tr) notirt sind. Die Beispiele sind interessant als Belege für die Konfusion in der Schreibweise der Doppelschläge.

Et. 39. Doppelgriffige Doppelschläge mit Vorschleife (tr).

Et. 40. Triller-Vorübung. Ausgezeichnete *Staccato*-Übung.

Et. 41. Doppelschläge und Triller mit festliegender Hand.

Et. 42. Trillerübung mit allen Fingersätzen.

Et. 48—49. Trillerübung mit Wechselfingern (1 3 2 3 etc).

Et. 51. Trillerkette in beiden Händen.

Et. 53. Triller mit beigefügten Gesangsnoten. Man beachte

die Bemerkung Czerny's, dass in tr die kleinen

Noten nicht Nachschläge vorstellen, sondern als Anfang des folgenden Trillers zu verstehen sind.

Et. 56. Doppeltriller-Übung für die rechte Hand.

Et. 57, 59 und 61. Tripel- und Quadrupeltriller-Übung.

Et. 62. Doppeltriller zwischen beide Hände getheilt:



Sehr zu empfehlen ist es, mit dem Studium dieses Etüden-
II. 6

werkes das Spiel einzelner Nummern der französischen und englischen Suiten und der Partiten von J. S. Bach zu verbinden. Man suche dann dem Zwecke entsprechend reich verzierte Nummern aus, z. B. die Sarabande der 5. franz. Suite, die beiden Couranten nebst Doubles der 1. engl. Suite, die Gigue derselben Suite, die Sarabande der 3. engl. Suite, das Präludium und die Sarabande der ersten Partite, die Allemande und Sarabande der 3. Partite und die Sarabande der 6. Partite.

Anschliessend an Cramer's Etüden, die dort erworbene Technik weiter verwerthend, sind die musikalisch gehaltvollen

Etüden von Louis Berger (Gesammtausgabe von C. Reinecke), welche beim Unterricht niemals übergangen werden sollten. Alle Etüden werden studirt. Einige doppelte Vortragsarten werden dienlich sein, nämlich:

Et. 1. *Legato* mit singender Melodie (in den Spitzen, wo nicht anders angedeutet), auch *mezzolegato*.

Et. 2. *Legato* und *mezzolegato*.

Et. 6. Linke Hand *legato*, *mezzolegato* und *leggiero*.

Et. 12. *Legato* mit der vorgeschriebenen Dynamik auch unter Beibehaltung der Dynamik *mezzolegato* (im *forte*) und *leggiero* (im *piano*).

Et. 14. *Legato*, *mezzolegato* und *leggiero*.

Et. 16. Das minore auch *leggiero* und *mezzolegato* in der linken Hand.

Et. 20, auch *staccato*.

Et. 21, auch *leggiero*.

Et. 24, auch *leggiero* und *mezzolegato*.

Ein Vademecum für die fernere Ausbildung werden nun zunächst

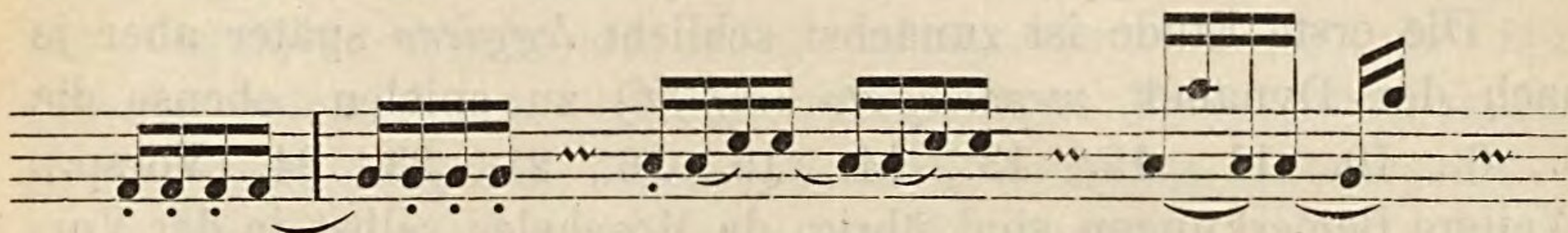
C. Czerny, op. 337, 40 tägliche Studien.

Dieselben sind allerdings kaum mehr als technische Studien, aber doch schliesslich nicht als eine Erweiterung der unter Materialien, Heft 2 gegebenen technischen Vorstudien, sondern vielmehr als eine Verwendung derselben in der primitivsten musikalischen Form anzusehen; sie sind nicht bis zur gänzlichen Absolvierung jener zu verschieben, sondern mit ihnen noch parallelgehend zu üben. Über die Ausführung ist wenig zu bemerken.

Die Studien 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 13, 15, 21, 22, 23, 30,

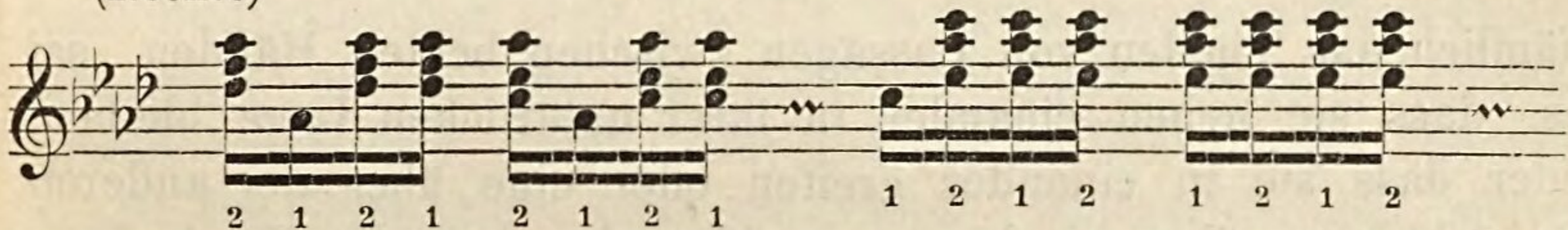
32, 33, 35 sind sowol *legato* als *mezzolegato* und *leggiero* zu üben; die doppelgriffigen Studien 9, 19 und 30 *legato* und *staccato*.

Studie 11 ist für das Studium der Tonrepetition mit Fingerwechsel fast erschöpfend; der dabei zur Verwendung kommende Anschlag ist reines *Staccato*, beim Übergang zu anderen Tönen übe man aber auch *legato*, also:



Studie 12. Die Akkordgriffe sind mit wechselndem Fingeratz zu üben:

(Rechte)



(Linke)



Studie 20. Die Doppeloktaven besser mit 5 1 1 resp. 1 5 5:



Studie 24. Die Linke greift mit wohlgerundeten Fingern, die Rechte wird flach gehalten und bewegt sich etwas nach rückwärts und vorwärts statt auf und nieder.

Studie 27. Mit lebhaft emporspringenden Händen.

Studie 40. Langer Hand vorzubereiten. Hauptsächlich als *Staccato*-Übung zu betrachten. Die Übung muss studirt werden, bis sie in rapidem Tempo geht. Dem Schüler ist Muth zu machen: vor den anfänglich unvermeidlichen Fehlschlägen darf er nicht zurückschrecken.

Neben den täglichen Studien von Czerny studire der Schüler

Moscheles, op. 70, Studien für das Pianoforte.

Hier scheint die Ausbildung der Technik kaum noch Zweck zu sein und tritt mehr und mehr in den Hintergrund. Die Festhaltung der Motive erscheint mehr aus ästhetischen als pädagogischen Rücksichten geboten. Die piquante Würze der Moscheleschen Kreuze und Been bunt durch einander werfenden Harmonik macht die Etüden zu schmackhafter Speise.

Die erste Etüde ist zunächst schlicht *leggiero* später aber je nach der Dynamik *mezzolegato* (*mf-ff*) zu spielen, ebenso die 3., 6., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 21., 23., 24. (Vorsp.). Weitere Bemerkungen sind übrig, da Moscheles selbst in der Vorrede und den Überschriften das erforderliche verlangt.

Einen speziellen Zweig der Technik kultiviren:

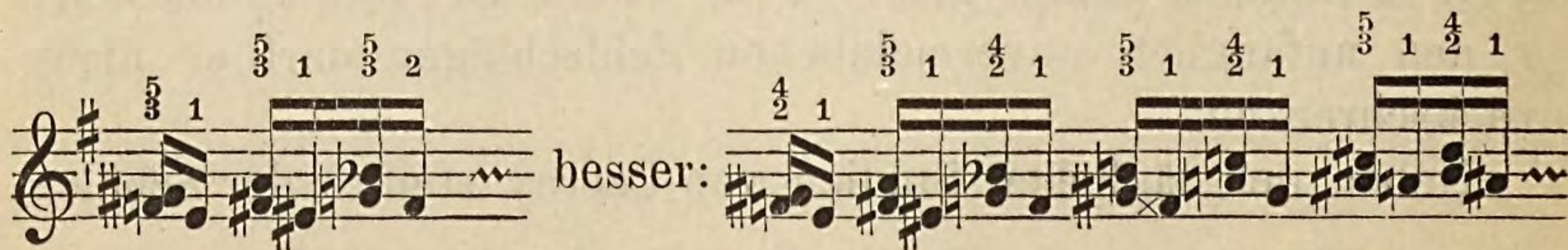
C. Reinecke, 24 Etuden, op. 121,

nämlich das Theilen von Passagen zwischen beiden Händen, sei es, dass sie neben einander in ihrer natürlichen Lage bleiben, oder dass sie in einander greifen oder eine über der anderen schwebt oder über sie hinaus greift, oder dass die Hände bunt wechselnd einander übersteigen. Das Werk ist nach dieser Richtung eine vollständige erschöpfende Spezialschule und daher für den Studiengang obligatorisch. Einzelne Etüden, die einen mehr passagenartigen Charakter haben, wie die 10., 11., 13., 17. und 23. mögen auch mit lockerem Anschlag (*leggiero* und *mezzolegato*) gespielt werden. Im übrigen sind Reinecke's Anweisungen über den einzelnen Etüden zu befolgen.

Den Abschluss der Etüden der 3. Stufe bildet:

C. Czerny, op. 365, Die Schule des Virtuosen (Studien der Bravour und des Vortrags).

Die 60 Etüden dieses ausgezeichneten Werkes sind in der Mehrzahl mit verschiedenerlei Anschlagsart zu üben, besonders *legato*, *mezzolegato* und *leggiero*. Etüden wie 5, 7, 10, 15, 18, 33, 38, 39, 41, 42, 44, 47, 49, 55, 56, sind natürlich nur in der vorgeschriebenen Weise zu spielen. Wo noch für fortlaufende Figuren die 2 Finger-Applikaturen auftauchen, sind sie durch 4 Finger-Applikatur zu ersetzen, auch in Et. 19 die Figur



Befähigte Schüler, besonders solche, welche mit Gedächtniss begabt sind, müssen sich auch eine erhebliche Fertigkeit im **Transponiren** erwerben. Ich habe dafür einfache Etüden sehr zweckmässig gefunden. Das Transponiren hat einen doppelten Nutzen; es ist eine vorzügliche Übung des musikalischen Gehörs und Formensinnes und stellt an die Technik ganz neue Anforderungen. Eine Etüde in b Dur oder h Dur zu spielen, die man in c Dur geläufig spielen kann, ist des verschiedenen Fingersatzes wegen keine leichte Aufgabe. Man mag auch, doch nur ausnahmsweise, unter Beibehaltung des Fingersatzes transponiren; ohne stolpern wird's freilich nicht immer abgehen, doch ist das Ignoriren der verschiedenen Terrainverhältnisse der Klaviatur bekanntlich der Standpunkt der höchsten Virtuosität und wer diesem Ziele zustrebt, darf die Hindernisse nicht fürchten, sondern muss sie überwinden. Man wähle also für die Transpositionsübungen, gleichviel ob auswendig oder nach Noten, klar gearbeitete Etüden aus Czerny's Schule der Geläufigkeit, Cramer's Etüden, Clementi's Gradus; später versuche man sich an Präludien des wohltemperirten Klaviers. Soweit wie der 11 jährige Liszt werden's freilich nicht viele bringen, dass sie nämlich das ganze wohltemperirte Klavier beliebig transponiren.

IV. Stufe.

Das Spielen derselben Übungen mit verschiedenerlei Anschlagsart hört nun auf. An seine Stelle tritt die zweckbewusste Wahl bestimmter Anschlagsarten gemäss dem Charakter der auszuführenden Tonstücke. Wo der Komponist genauere Angaben unterlassen hat, gilt es, mit Geschmack selbst zu nüanciren, im anderen Falle den Anweisungen streng nachzukommen. Vor allem versuche man immer zu ergründen, wie der Komponist sich die Phrasen und Motive gedacht haben mag, denn davon hängt der Ausdruck im Grossen wie im Kleinen ab. Man hüte sich vor verschiedener Phrasirung derselben Gedanken; so beliebt diese Manier ehemals war, so ist sie doch entschieden ästhetisch verwerflich, da sie die Themen jeder Individualität, jedes Charakters beraubt und das Spiel zur Spielerei macht. Wohl mag man beim Studiren verschiedene Arten der Phrasirung probiren, schliesslich gilt es aber, an einer festzuhalten und keinenfalls beim Vortrag des Stücks im Zusammenhange aus der Rolle zu fallen. Es ist gut, wenn der technisch nun wacker geschulte Spieler

sich dies ein für allemal zum Prinzip macht und auch beim Vortrag einer Etüde nicht davon abweicht. Eine Ausnahme macht natürlich das *Capriccio* (*Rondo* etc.), in welchem der Komponist gelegentlich das Thema selbst umgestaltet und mit verschiedenerlei Betonung auftreten lässt (vergl. z. B. das Hauptthema im Rondo des Beethoven'schen Bdur-Concertes). Das sind wohlmotivirte Ausnahmen, welche die stilvolle Ausführung seriöser Werke in desto günstigerem Lichte erscheinen lassen.

Die wichtigsten zur weiteren Vervollkommnung der Virtuosität zu studirenden Werke sind nun:

C. Czerny, op. 399. Die Schule der linken Hand.

Die einstimmig gehaltenen Passagen der linken Hand mögen zur Erhöhung der Brillanz statt des reinen *Legato* mit *Mezzolegato* gegeben werden, das im *piano* ins *Leggiero* übergeht; auch die glatt fortlaufenden Terzengänge können einen nervigeren Impuls erhalten, dürfen aber nicht zum *Staccato* ausarten. Überhaupt aber muss davor ernstlich gewarnt werden, dass sich der Spieler nicht zu Gunsten der prickelnden Anschlagsarten des reinen *Legato* ganz entäussert; jene haben eben immer etwas die Nerven stark afficirendes und einer ruhigen wie einer leidenschaftlichen Stimmung gleich feindliches. Sie eignen dem brillanten, graziösen und capricciösen Stile, sind dagegen dem seriösen und sentimentalen fremd. Nun gehören ja allerdings die meisten Etüden dem brillanten Stile an, aber doch nicht alle und es ist wohl Obacht zu geben, dass man die Gelegenheit benutzt, das glatt hinfließende (bei den Streichinstrumenten *glissicato* genannte) wie das nüancirte singende *Legato* anzuwenden. Das gilt z. B. für die 4. und 6. Etüde.

Auf Ausbildung der Virtuosität sind in noch ausgesprochenerer Weise berechnet die Etüden von

J. C. Kessler, op. 20, 51 (*Etudes rhapsodiques*), und 100:
(25 Studien zur höheren Vollendung),

Werke, die hohe Anforderungen stellen, wie schon äusserlich daraus hervorgeht, dass sie trotz ihrer Schwierigkeit aller Angaben des Fingersatzes entbehren. Zum gewöhnlichen schulmässigen Studium von Stunde zu Stunde eignen sich diese freilich nicht mehr, sondern fordern längere Vorübung. Das Wesen des für die 4. Stufe allein noch passenden akademischen Studiums besteht aber eben darin, dass der Lehrer nur noch die Litteratur namhaft macht und die Ausführung kritisirt, nicht aber mehr bestimmte Pensa giebt.

Wir kommen nun zu

Th. Kullak's Oktavenetüden (2.—3. Heft der „Schule des Oktavenspiels“)

und

Tausig's Präludien (3. Heft der „Täglichen Studien“ von H. Ehrlich).

Wie bereits S. 38 unter: „Technische Studien“ bemerkt wurde, hat dem Studium dieser Etüden das der zugehörigen ersten Hefte vorzuzugehen und zwar soll dasselbe nach Absolvierung der dritten Stufe in Angriff genommen werden; man lasse es also mit der „Schule der linken Hand“ gleichzeitig beginnen.

Ein schönes Musikstück und zugleich eine der förderlichsten Doppelgriff-Etüden ist die

Toccata op. 7 von R. Schumann.

Es wird dem Schüler nicht schwer fallen, die vom Komponisten intendirte Dynamik herauszufühlen; für den Fingersatz sind in den technischen Übungen die nöthigen Vorstudien gemacht. Es ist instruktiv, vor Schumann's Toccata die Czerny'sche op. 92 nochmals zu repetiren.

Den Abschluss der Etüden bilden endlich die grossen Concertetüden, welche zu den Stücken gerechnet werden würden, wenn ihre Autoren ihnen nicht den Namen Etüden gegeben hätten. Schulstaub klebt ihnen nicht an, sie gehören zur schönen Literatur und werden nicht nur geübt, sondern genossen. Das gilt freilich auch von den Etüdenwerken von St. Heller, Cramer, Berger, Moscheles, Reinecke und in geringerem Grade auch selbst von den betrachteten Czerny'schen Werken; mussten wir doch die Etüden überhaupt definiren als technisches Übungsmaterial in kunstmässiger Form — jenachdem ob der technische Zweck oder die kunstvolle Gestaltung mehr in den Vordergrund tritt werden wir daher Neigung spüren, die Etüden zu den technischen Studien zu weisen (Czerny op. 337 und 365, Tausig's Tägliche Studien) oder vielmehr zu den Stücken.

Diese letzte Klasse von Etüdenwerken ist reich und wird täglich bereichert; ich nenne nur die wichtigsten:

Mendelssohn, Etüden op. 104 und drei einzelne f Moll, h moll (Scherzo), fis moll (Presto a Capriccio).

St. Heller, op. 154, 21 technische Studien.

Moscheles, op. 95, Charakteristische Studien.

Henselt, Etüden op. 2, 5 und 13.

Chopin, Etüden op. 10 und op. 25.

Schumann's „Studien“ (op. 3), „Concertetüden“ (op. 10, beide nach Capricen von Paganini) und „Symphonische Etüden“ op. 13.

Liszt, 6 Etüden nach Paganini; 3 Conzertetüden; Etudes d'exécution transcendante.

Rubinstein, op. 81, 6 Etüden, und op. 23, 6 Etüden.

Saint-Saëns, op. 52, 6 Etüden.

Alkan, op. 35, 12 Etüden.

Der Schüler, welcher diese Höhe erklommen hat, bedarf der führenden Hand des Lehrers kaum noch. Das Verhältniss ist nicht mehr das der Schule, sondern der Akademie. Der Lehrer wird zum Kritiker des Schülers; an Stelle der technischen Korrektur tritt ästhetisches Bedenken. Erweiterung der Litteraturkenntniss, Vertiefung des musikalischen Verständnisses, kritisches Hören ausgezeichneter Virtuosen sind die Mittel, die ihn nun weiter bringen. Die Schablone hat kein Recht mehr an ihn, er muss frei und unbehindert seine Individualität entwickeln. Vor allem muss er viel, alles spielen, was ihm vorkommt und des Spielens werth scheint. Er vervollkomme sich immer mehr im Spiel polyphoner Musik; da beim Fugenspiel, wie Czerny sagt, jede Regel aufhört, so bedeutet die Beherrschung des polyphonen Stils soviel wie die Emanzipation von allen technischen Vorurtheilen, die wahre Virtuosität.

Das Fugenspiel erfordert seine besondere Schulung, die aber natürlich mit der sonstigen Ausbildung parallel gehen muss; man gehe etwa so vor, indem man täglich eine Stunde Übungszeit der polyphonen Musik widmet.*)

C. Schule des polyphonen Spiels.

(Fugen-Spiel.)

1. Stufe.

(Nach Absolvirung der Schule der Geläufigkeit oder gleichzeitig mit den letzten Heften derselben zu beginnen.)

J. S. Bach, 15 zweistimmige Inventionen (Reihenfolge für das Studium: 1, 4, 8, 2, 3, 5, 6, 7, 9—15).

*) Zur Einführung ins polyphone Spiel und zur Ausbildung der Specialtechnik für dasselbe werden sich meine „Technischen Vorstudien für das polyphone Spiel“ (bei Steingraber) nützlich erweisen, für Orgelspieler auch die von mir und Karl Armbrust herausgegebenen „Technischen Studien für Orgel“ (Leipzig, J. Rieter-Biedermann).

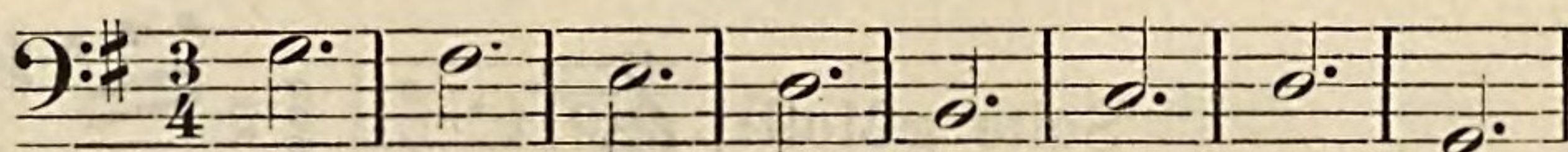
J. S. Bach, Kleine Präludien und Fugen (Ed. Peters).

„ 4 Duetten.

„ Präludium g Dur:



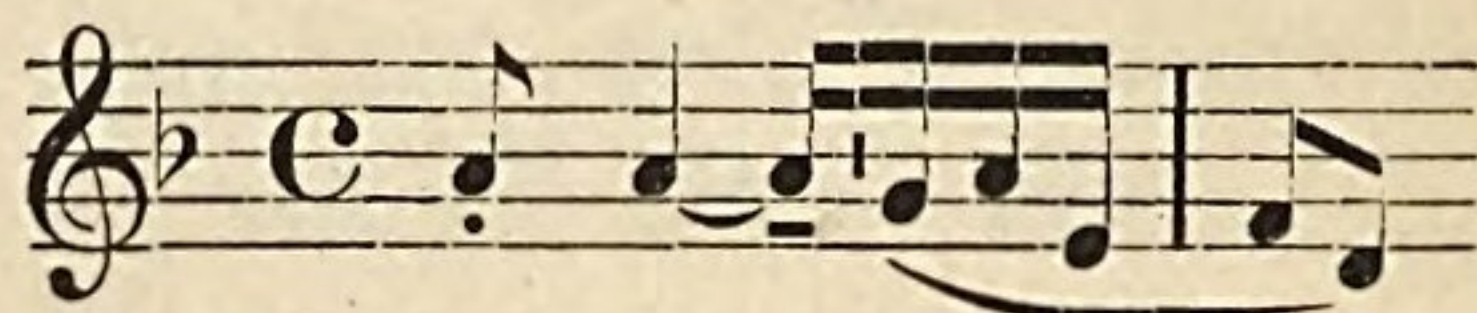
G. F. Händel, Chaconne*) g Dur mit dem Ostinato:



G. F. Händel, Suite g Moll:



„ Suite d Moll:



„ Suite b Dur:



2. Stufe.

J. S. Bach, 15 dreistimmige Inventionen (Reihenfolge 5, 6, 9, dann von Anfang glatt durch).

G. F. Händel, 6 kleine Fugen.

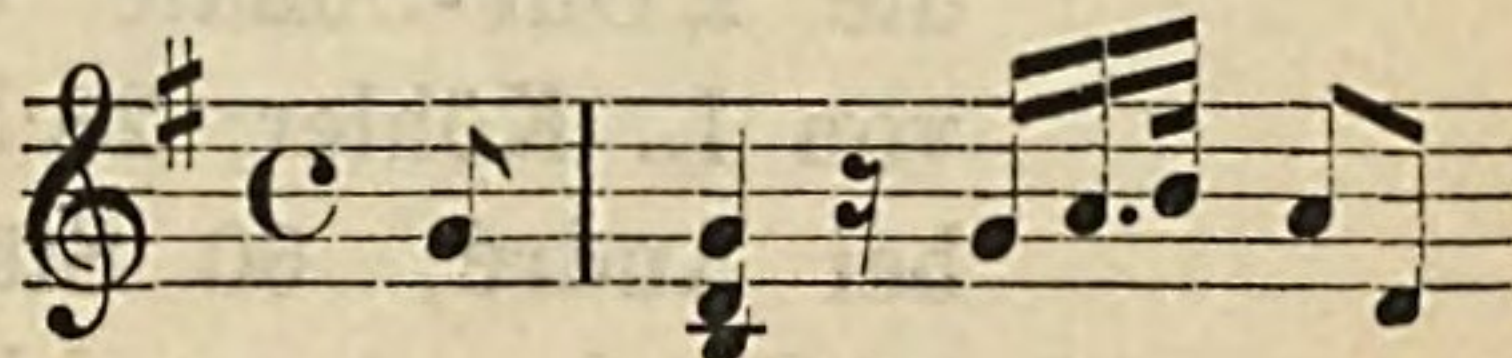
„ Suite d Moll:



„ Suite d Moll:



„ Suite g Dur:

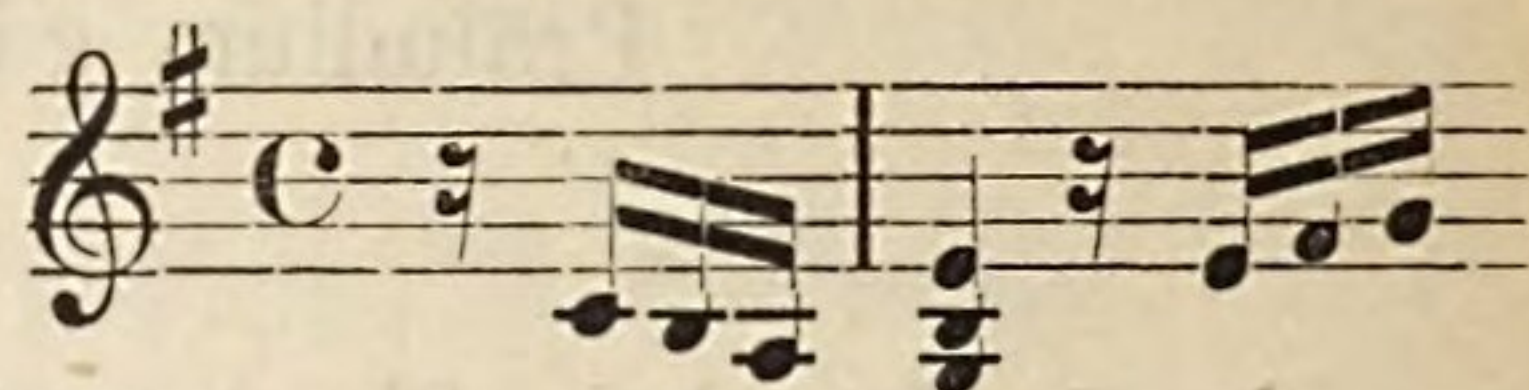


*) Über die Bedeutung der Namen Suite, Partite, sowie der Theile derselben (Präludium, Allemande, Sarabande, Gigue, Gavotte, Menuett, Passepied, Bourrée, Air, Loure etc.) findet man das Nöthige in meinem Musiklexikon (1882) und dem Katechismus „Kompositionslehre“ (1889).

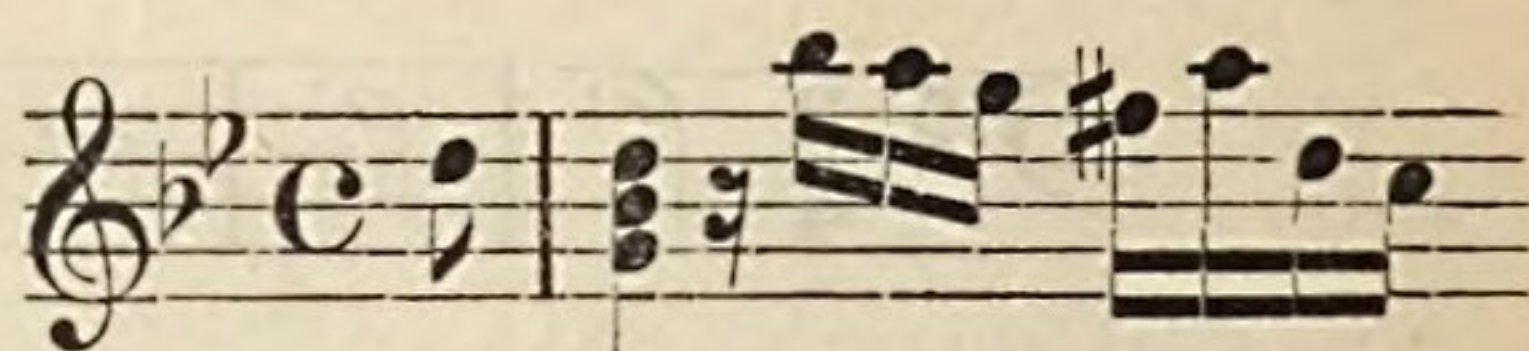
G. F. Händel, Suite b Dur:



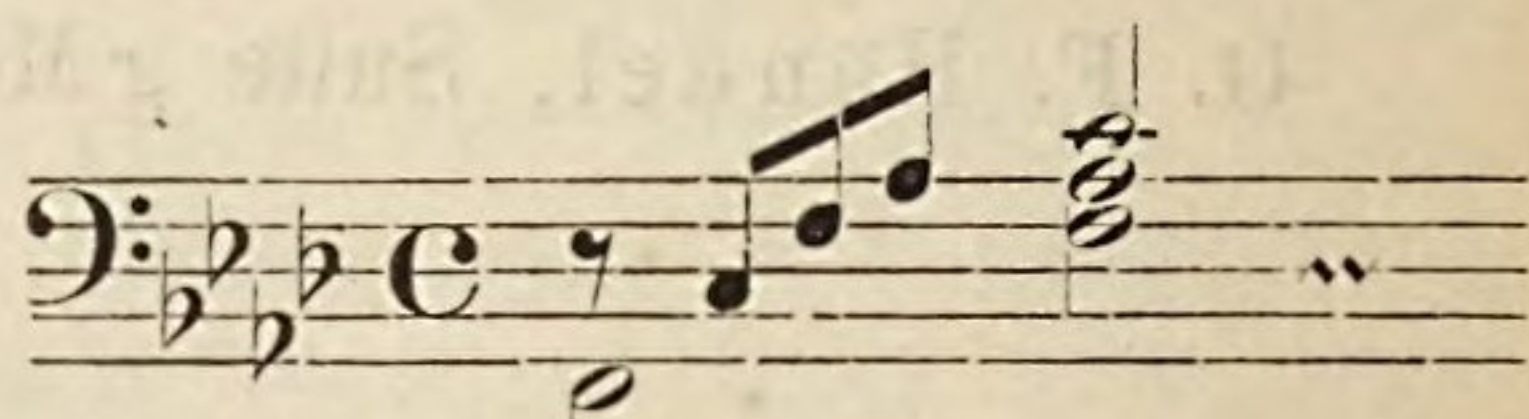
„ Suite e Moll:



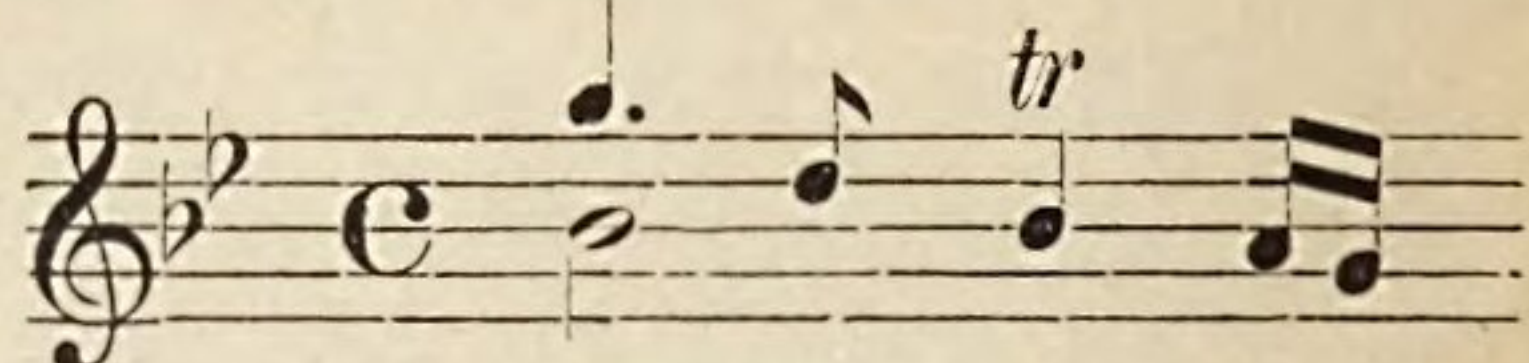
„ Suite g Moll:



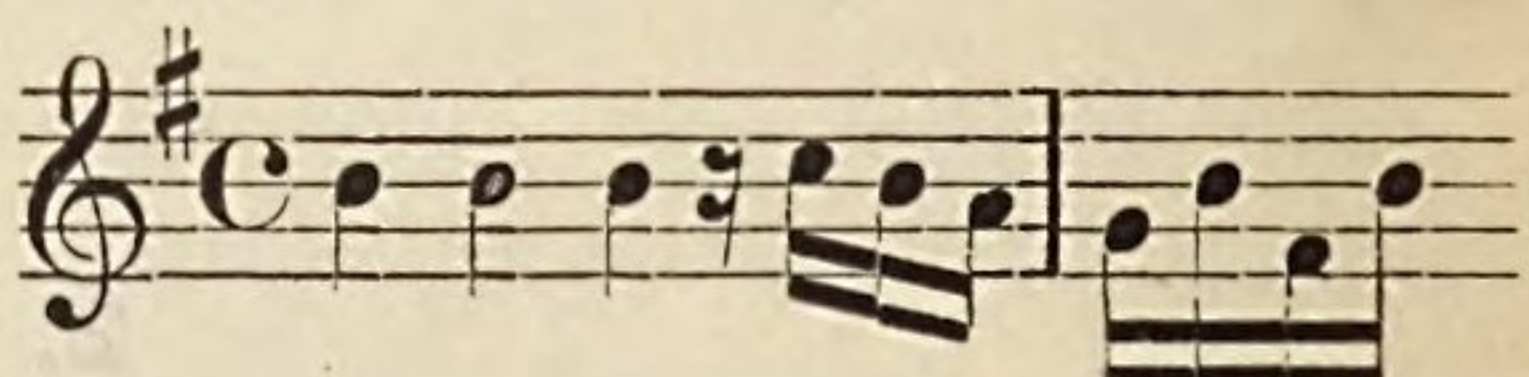
„ Suite f Moll:



„ Suite g Moll:



„ Suite e Moll:



J. S. Bach, Italienisches Concert.

„ Phantasie c Moll:



„ Phantasie und Fuge d Dur.

„ Suiten in a Moll, es Dur und e Moll.

D. Scarlatti, ausgewählte Stücke aus den verschiedenen veröffentlichten Sammlungen: 18 Klavierstücke, herausgegeben von Dr. H. von Bülow; 12 Stücke, darunter die a Dur-Sonate und „Katzenfuge“, herausgegeben von L. Köhler; 28 Stücke, herausgegeben von Richard bei André; 60 Stücke, Ausgabe Breitkopf & Härtel; 20 Stücke, Auswahl aus denselben, ebenda; 6 Stücke mit Phrasierungsbezeichnung von mir (aus „Altmeister des Klavierspiels“ bei Steingräber).

Mozart, Ouverture dans le style de G. Fr. Händel.

3. Stufe.

Rameau, ausgewählte Stücke; vgl. Litolffs „Maîtres de clavecin“, Breitkopf & Härtels „Alte Meister“, Rieter-Biedermanns „Klassische Klaviermusik“ und meine „Altmeister des Klavierspiels“ (Steingräber).

Couperin, Pièces de clavecin, I. u. II. Buch (neue Ausgabe von J. Brahms).

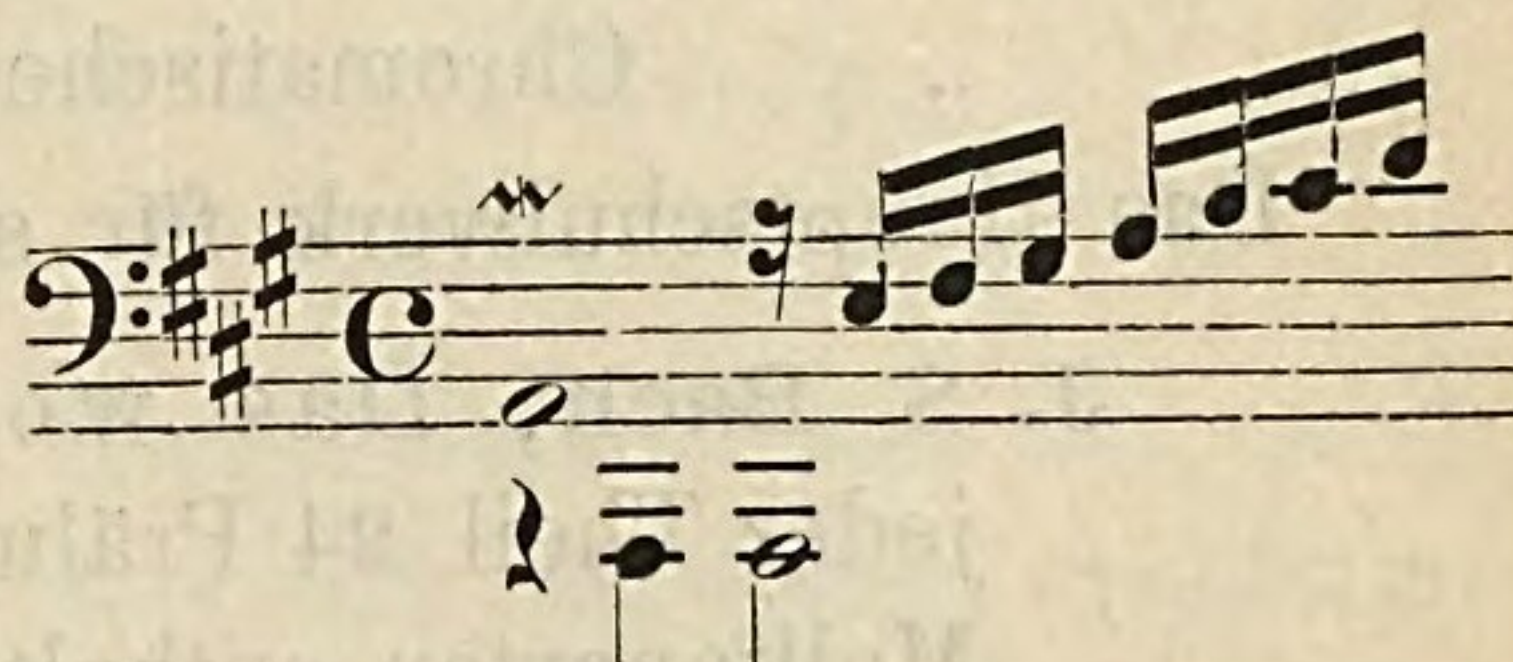
„ ausgewählte Stücke in den oben genannten Sammelwerken.

„ Sämtliche Werke, London bei Augener & Cie. (herausgegeben von J. Brahms und Fr. Chrysander).

Padre Martini, Sonaten, herausgegeben von C. Banck (Fr. Kistner).

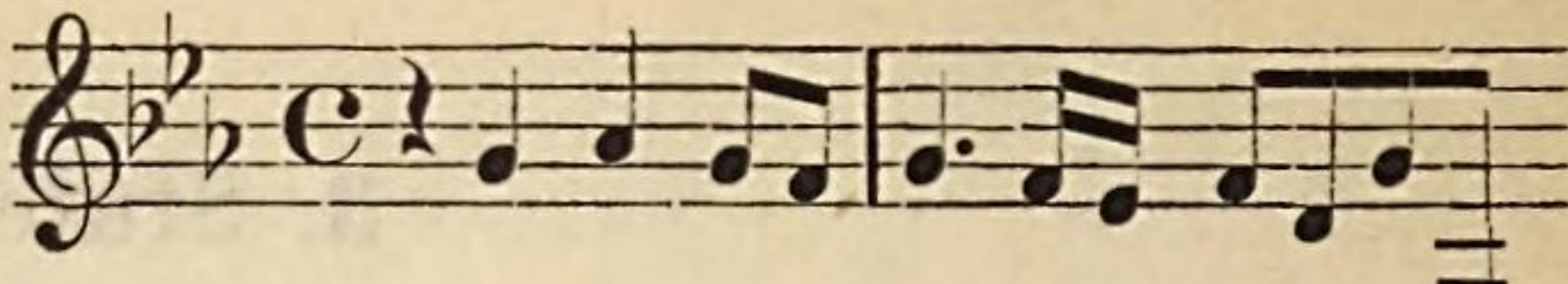
G. F. Händel, Suite eDur (mit den Variationen: The harmonious blacksmith).

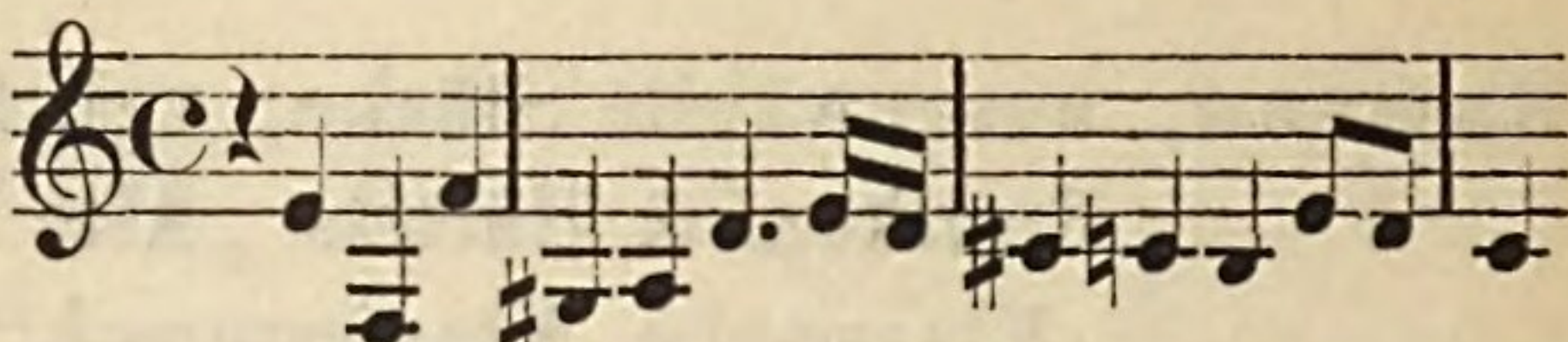
„ Suite fDur: 

„ Suite aDur: 

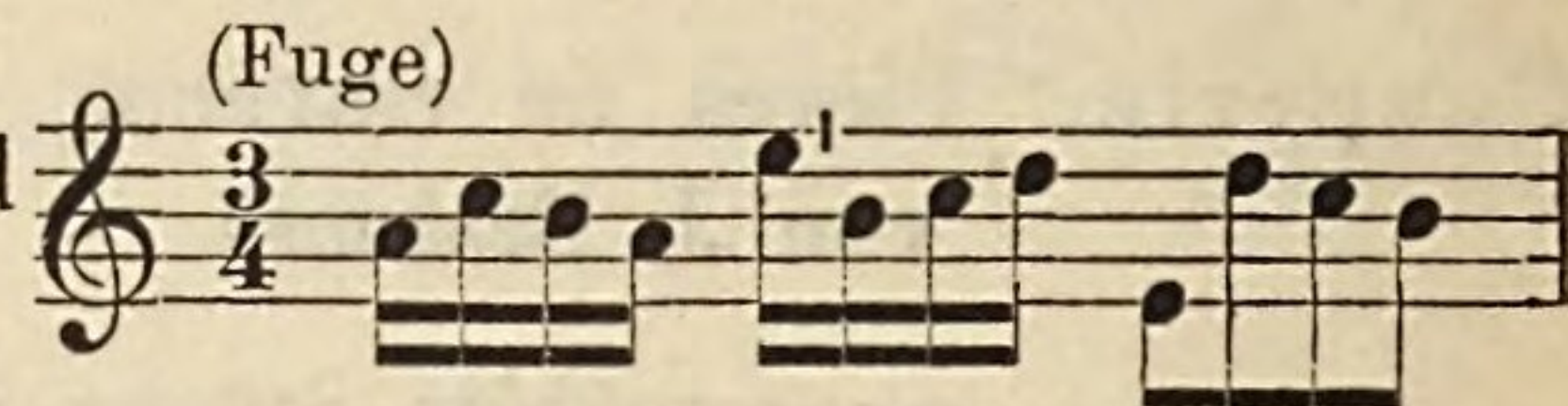
„ Suite dMoll: 

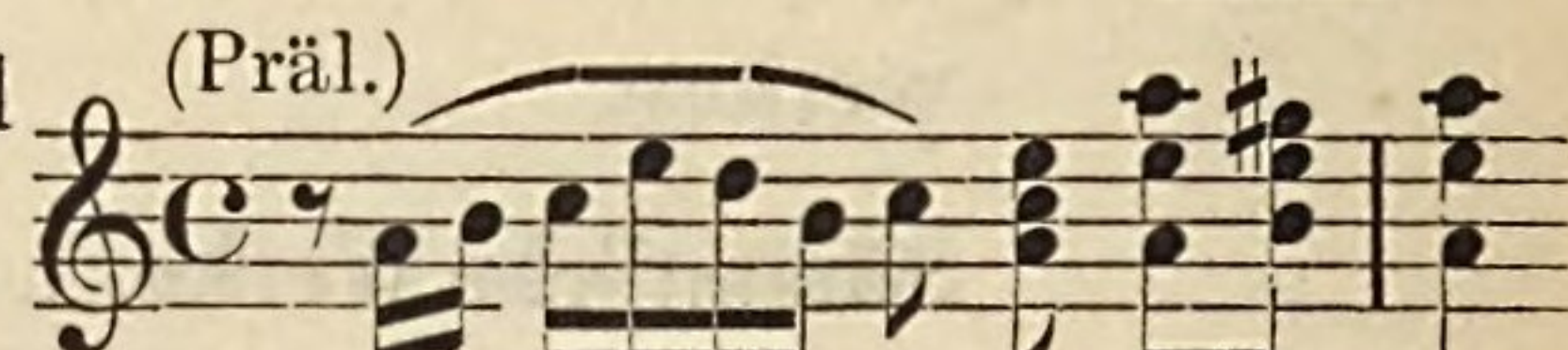
„ Suite fisMoll: 

G. F. Händel, Fuge c Moll: 

„ Fuge a Moll: 

J. S. Bach, Toccaten (nebst Fugen) in e Moll und c-Moll.

„ Präludium und Fuge a Moll: ^(Fuge) 

„ Präludium und Fuge a Moll: ^(Präl.)  (andere)

„ Toccata, Adagio und Presto: 

„ Sonata c Dur.

„ 6 französische Suiten (besonders 4—6).

„ 6 englische Suiten.

„ 6 Partiten op. 1.

„ Toccata und Fuge g Moll; in der Fuge die durch-

geführte Kombination der Rhythmen 

„ Chromatische Fantasie und Fuge.

Das Hauptschulwerk für sämtliche Stufen ist aber

J. S. Bach, Das wohltemperirte Klavier (2 Theile, jeder Theil 24 Präludien und Fugen in allen Dur- und Molltonarten enthaltend).*)

Dasselbe kann allenfalls allein zur Einführung in das polyphone Spiel genügen, wenn man ungefähr eine progressive Ordnung beim Studium desselben innehält. Die folgende Eintheilung ist von diesem Gesichtspunkte aus gemacht; die Gruppe A kann noch auf Stufe 1 statt der 2st. Inventionen etc., Gruppe B. auf Stufe 2 statt der 3st. Inventionen etc. studirt werden. Die In-

*) Phrasirungsausgabe bei C. F. Kahnt Nachf. (8 Hefte). Vgl. dazu die bei M. Hesse erschienenen Analysen des Werks (Katechismus der Fugen-Komposition).

ventionen sind nicht gerade besonders geeignet für den polyphonen Stil zu erwärmen: diesen Zweck erfüllen dagegen die leichteren Präludien des wohltemperirten Klaviers ganz vortrefflich.

A.

I. Theil: Präludien 1, 2, 3 (ausgezeichnete Übung in Lesen der Doppelkreuze; Kroll's Umschreibung nach des Dur erleichtert das Studium, vermindert aber den pädagogischen Werth; ich erkenne sie aber darum als völlig berechtigt an, weil zu Bach's Zeit cis Dur geläufiger war als des Dur, während es heute umgekehrt ist), 5, 6, 11, 13, 15, 17, 20, 21.

II. Theil: Präludien 2, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 20.

B.

I. Theil: Fuge 2 (Präludium dazu repetirt), Präludium 4, Fuge 5 (Präl. rep.), Fuge 6 (Präl. rep.), Präludien 8, 9, Präludium und Fuge 11, Fuge 11 (Präl. rep.), Präl. 12, 14, Fuge 15 (Präl. rep.), Präl. 16, 18, Fuge 21 (Präl. rep.), Präl. 22, 23, 24.

2. Theil: Präludium und Fuge 1, Präludium und Fuge 3, Präludium und Fuge 4, Präludium und Fuge 5, Fuge 6 (Präl. rep.), Präludium und Fuge 7, Fuge 8 (Präl. rep.), Präludium und Fuge 9, Präl. und Fuge 11, Fuge 12 (Präl. rep., eine der ansprechendsten Nummern, kann auch zu Anfang der Gruppe B genommen werden), Fuge 13 (Präl. rep.), Präludium und Fuge 14, Fug. 15 (Präl. rep.), Präl. und Fuge 16, Fuge 17 (Präl. rep.), Fug. 18 (Präl. rep.), Präl. und Fuge 19, Fuge 20 (Präl. rep.), Präl. und Fuge 21, Präl. 22, 23, Präl. und Fuge 24.

C.

Die übrig bleibenden Nummern; doch empfiehlt sich nun, etwa parallelgehend mit der Schule des Virtuosen das ganze wohltemperirte Klavier der Reihe nach durchzunehmen, das dagewesene also zu repetiren und die übersprungenen Nummern einzuschalten.

Weiter sind sodann noch zu spielen:

J. S. Bach, Die Kunst der Fuge (mehr bildend als übend).
Mendelssohn, 6 Präludien und Fugen op. 35 (besonders No. 1 e Moll).

„ Präludium und Fuge e Moll (ohne Opuszahl).

Schumann, op. 72, 4 Fugen.

Liszt, Phantasie und Fuge über b a c h.

Kein Klavierspieler, dem Gelegenheit geboten ist, das Orgel-

spiel zu lernen, sollte sich dieselbe entgehen lassen. Zwar ist es ja richtig, dass die starre Ausdruckslosigkeit der Orgel der Entwicklung eines seelenvollen Spiels hemmend entgegengetreten kann, thatsächlich spielen viele ausgezeichnete Orgelspieler nur sehr mittelmässig Klavier und zwar nicht in technischer sondern in ästhetischer Hinsicht. Andererseits ist aber Orgel- und Harmoniumspiel die beste Schule für das strenge *legato*, sofern bei diesem Instrument jeder Ton wirklich solange in voller Stärke klingt, als der Finger die Taste herabgedrückt hält. Besonders für Anfänger ist es ein vorzügliches Bildungsmittel, die Tonleitern und Arpeggien dann und wann auf einem orgelartigen Instrument zu spielen. Auch die Ausbildung der Fusstechnik kann für's Klavierspiel Gewinn abwerfen; doch steht da der durch die Unterbrechung der Übungen im Regieren der Dämpfung (Pedal) verursachte Ausfall gegenüber. Viel höher anzuschlagen ist aber ein anderer Gewinn, der dem Klavierspieler aus der Kenntniss des Orgelspiels erwächst, nämlich die Erschliessung der ganzen Reichthümer des polyphonen Stils. Und dass die Fähigkeit, komplizierte Stimmengeflechte zu verfolgen, durch die Übernahme einer weiteren Stimme seitens der Füße wesentlich gefördert werden muss, ist ja wohl auch klar.

Die herrlichen Fugen und Präludien Bach's sind nicht Turnübungen sondern bedeutsame Kunstwerke, die sogut wie Beethoven's Sonaten genossen werden sollen. Es ist aber doch vom Standpunkte unserer modernen Musik aus ein solches Geniessen nicht ohne vorbereitendes stufenweises Studium des polyphonen Stils möglich und aus diesem Grunde wies ich dem wohltemperirtem Klavier resp. den auf dasselbe hinleitenden Werken eine besondere Stelle zwischen Etüden und Stücken an. Da es sich nicht um eine Durcharbeitung der betreffenden Litteratur, sondern nur um die solide Einführung in dieselbe, um die hinreichende Entwicklung des Verständnisses derselben handelt, so habe ich den genannten Werken keine weiteren hinzuzufügen.

D. Stücke.

Für die elementare Vorstufe erschien das vierhändige und Ensemblespiel nicht als zweckmässig; mit der fortschreitenden Entwicklung des Musikverständnisses ist aber demselben eine

wachsende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Denn, wenn auch das Klavier eine reiche Solo-Literatur hat, so steht doch derselben eine kaum minder bedeutsame Ensemble-Litteratur zur Seite. Ein Zusammenüben ist nicht recht denkbar; es giebt daher auch keine vierhändigen Etüdenwerke, oder sollte keine geben. Das Ensemblespiel setzt immer das Solo-Üben voraus, sofern es nicht etwa *a vista*-Spiel ist. Die erhöhte Klangfülle, der grössere Reichthum an Klangfarben macht das Ensemblespiel zu einem besonderen Vergnügen der Schüler; es wird nicht besonderer Überredung oder des Schulzwangs bedürfen, sie dazu zu bringen, man wird im Gegentheil, wenn man die Schüler das Ensemblespiel einmal hat anfangen lassen, darauf sehen müssen, dass es nicht überhand nimmt, nicht die anderweiten Übungen beeinträchtigt. Deshalb thut man im Anfang gut, wie eine Art Prämie von Zeit zu Zeit ein Ensemblestück im Kursus einzuschalten, nicht aber dem Ensemblespiel stets einen bestimmten Bruchtheil der Zeit zu concedieren. Das gilt wenigstens für die 1.—2. Stufe. Auf der dritten Stufe beginnt bereits der angehende Virtuose sich zu fühlen und der solistischen Produktion den Vorzug zu geben; dann wird es Zeit zum vierhändigen Spiel, zum Spiel von Violinsonaten, Trios etc. einen Extra-Impuls zu geben, damit der Schüler sich davon nicht entwöhne, sondern vielmehr tüchtig darin vorwärts komme. Denn es ist dann bei erheblich entwickelter individueller Auffassung das Zusammenspiel, das Unterordnen unter ein Allgemeines, eine vortreffliche Zucht, die dem überwuchernden Subjektivismus die nöthigen Schranken setzt. Die Ensembleübungen der Unterklassen dienen also zur Aufmunterung und Anfrischung und zur Schulung im Takthalten; die der Oberklassen sollen die echte künstlerische Reife vollenden helfen.

Wenn schon beim Etüdenspiel die verschiedene Fassungskraft der Schüler nicht nur ein schnelleres oder langsames Fortschreiten sondern sogar die Einschaltung oder Auslassung ganzer Etüdenwerke bedingt, so kann beim Studiren der Stücke vom strengen Innehalten einer aufgestellten Reihenfolge noch weniger die Rede sein. Für manche langsam sich entwickelnde Schüler wird vielleicht das gegebene Material noch nicht ausreichen, die Ausbildung ihrer Technik wird mit der Vergrößerung der Schwierigkeiten vielleicht nicht Schritt halten können, sondern es müssen noch mehr Werke derselben Stufe eingeschoben werden; für solche Fälle kann man L. Köhler's „Führer durch den Klavierunterricht“

zu Hülfe nehmen; über die abweichende Stufeneintheilung kann man sich dort leicht in den Rubriken Etüden, Übungen etc. orientiren. Übrigens wird es in der Mehrzahl der Fälle Schuld des Lehrers sein, wenn er mit dem hier gebotenen Material nicht auskommt, und zwar stets dann, wenn er den Hauptwerth auf die Stücke legt und Technik und Etüden nur so nebenher obenhin behandelt; dann wird er aber auch mit Köhler's massenhaftem (zur Auswahl gestellten) Material nicht zum Ziele kommen. Das Interesse muss zu gleichen Theilen auf die drei Gebiete: Technik, Etüden und Stücke vertheilt werden; hat der Schüler nur sein Stück ordentlich geübt aber die Technik und Etüden vernachlässigt, so darfer für die folgende Stunde kein neues Stück aufbekommen, sondern muss das vormalige Etüdenpensum nachholen und ein neues dazu studiren. Besonders dringe man auf ernsthafte technische Vorstudien. Das leitende Prinzip bei der Aufstellung der folgenden Materialien war das nicht nur an den Conservatorien, sondern auch von jedem gediegenen Privatlehrer allein festgehalten, den Schüler zu wahren Kunstverständniss zu führen, seinen Geschmack so zu bilden, dass er die Meisterwerke der Klassiker und Romantiker dem faden Geklingel vorzieht, das unter dem Namen Salonmusik zwar verrufen genug ist, aber leider doch den Markt beherrscht.

An einer anderen Stelle habe ich vor längerer Zeit darauf hingewiesen, mit welch schamlosem Egoismus viele Lehrer im Bunde mit Musikalienhändlern und Verlegern den Geschmack ihrer Schüler systematisch korrumpiren, indem sie dieselben nicht nur nicht abhalten, sondern im Gegentheil anhalten, das gehaltlose Zeug zu spielen, welches ehrlose Komponisten auf Bestellung in Masse verfertigen. Sie haben dabei direkten Gewinn; denn sie lassen ihre Schüler die werthlose Waare kaufen und erhalten von den Musikalienhändlern erhebliche Prozente. Ja, manche gehen soweit, die Noten selbst zu vertreiben, in welchem Falle ihnen vom Verleger ein hoher Rabatt gewährt wird. Diesen skandalösen Verhältnissen muss endlich einmal ein Ende gemacht werden, indem man dieselben schonungslos ans Tageslicht zieht. Das Interesse der Lehrer für die Salonmusik würde mit einem Male verschwinden, wenn ihnen die Extra-Einnahmequelle abgeschnitten würde. Dass es unter diesen Stücken mit lockenden Namen und reich verzierten Titelblättern manche Nummer giebt, die gute Musik

ist und nicht nur gut klingt, sondern auch übt und sogar den Geschmack nicht verdirbt, soll nicht bestritten werden; sehr klein dürfte freilich die Zahl derer sein, welche so kerngesund sind, dass sie wirklich fördern. Jedenfalls kann man es mit gutem Gewissen den Schülern überlassen, hinterm Rücken des Lehrers sich so ein Stückchen als Weihnachtsüberraschung ihrer Eltern oder zu eigenem Amusement einzuüben; mit der Schule haben sie so wenig etwas gemein, als der Robinson, Waldläufer und Skalpjäger mit den Gymnasialstudien. Sorgt man dafür, dass die Schüler ein gehöriges Pensum Schularbeiten zu bewältigen haben, so kann der Schaden, den die Unterhaltungslektüre anrichtet, kein allzugrosser werden.

a) Zweihändig.

1. Stufe.*)

Clementi, op. 36, 6 Sonatinen. (Phrasirungs-Ausgabe bei C. F. Kahnt Nachf.)

Kuhlau, op. 55, 6 Sonatinen.

Dussek, op. 20, 6 Sonatinen.

Czerny, op. 49, 2 Sonatinen.

Reinecke, Unsere Lieblinge (leicht gesetzte Melodien).

„ op. 47, 3 Sonatinen.

Hünter, op. 30, 4 Rondeaux.

Kullak, op. 62, 81, Kinderleben.

Reinecke, op. 176, Ein neues Notenbuch für kleine Leute.

Riemann, op. 48, 16 Kinderstücke.

Clementi, op. 37 und op. 38 (je 3 Sonatinen).

*) Eine progressiv geordnete Auswahl von Sonatinen und leichten Rondos giebt Steingraber's Sonatinen-Album (Phrasirungs-Ausgabe von mir), doch rathe ich, die grössere Fülle des obigen Materials im Auge zu behalten, wenn auch nicht alle die aufgeführten Werke wirklich studirt werden (ein Theil derselben wird zweckmässiger Weise als Repetitionspensum durchgespielt).

Kuhlau, op. 20, 3 Sonatinen.

„ op. 59, 3 Sonatinen.

„ op. 88, 4 Sonatinen.

Beethoven, Variationen über Nel cor più non mi sento!

„ 6 leichte Variationen (g Dur).

„ Variationen fDur über eine Schweizer Melodie.

„ Variationen über Quanto è bello l'amor contadino.

Mozart, Rondo in d Dur.

„ Variationen über: Ah, vous dirais-je, Maman! (cDur).

Hummel, op. 122, Rondeau villageois und Op. 55 (La bella capricciosa).

Schumann, Jugendalbum (progressive Auswahl mit Phrasierungsbezeichnung bei F. Siegel in Leipzig), langsam durchzunehmen, sodass die schweren Stücke auf Stufe II fallen.

Mendelssohn, op. 72, Kinderstücke (die leichtesten).

Grädener, C. G. P., op. 24, Fliegende Blättchen.

Clementi, Sonate d Dur, op. 26, III (Ed. Peters No. 4).

„ „ d Dur, op. 39, III („ „ „ 17).

„ „ esDur, op. 24, III („ „ „ 21).

Den Stamm haben die Sonatinen wie später die Sonatenstudien zu bilden und Melodiensammlungen etc. sich nur daneben abzuzweigen, nicht sie zu unterbrechen

2. Stufe.

Moscheles, op. 18, 3 Rondos.

J. W. Hässler, Sechs Sonatinen (v. J. 1780), Phrasierungsausgabe bei Litolff.

C. Ph. Em. Bach, Sonaten (einzelne Sätze auszuwählen).

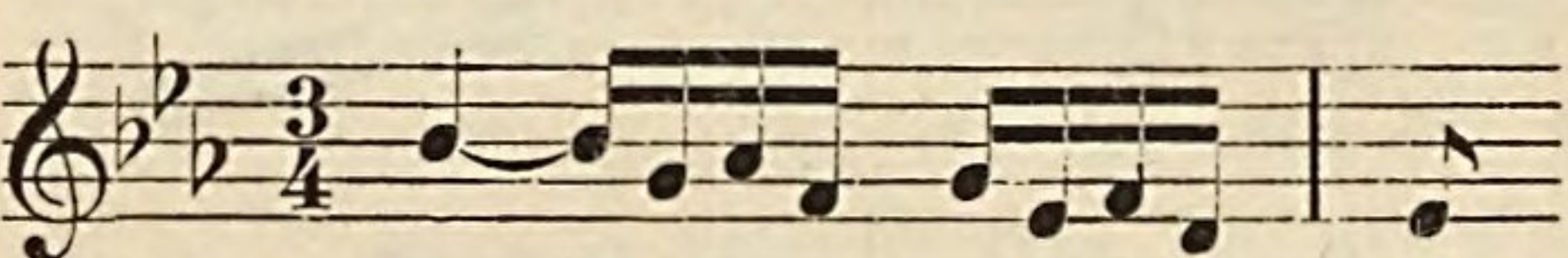
Die langsamen Sätze sind für den heutigen Geschmack etwas zopfig; dagegen enthalten besonders die Rondos vieles anregende und technisch fördernde. Eine Anzahl hübscher Sätze von Hässler und E. Bach findet man in meiner „Schule des Vortrags“ (J. Schuberth & Cie.), deren erstes und zweites Heft für diese Stufe bestimmt sind.

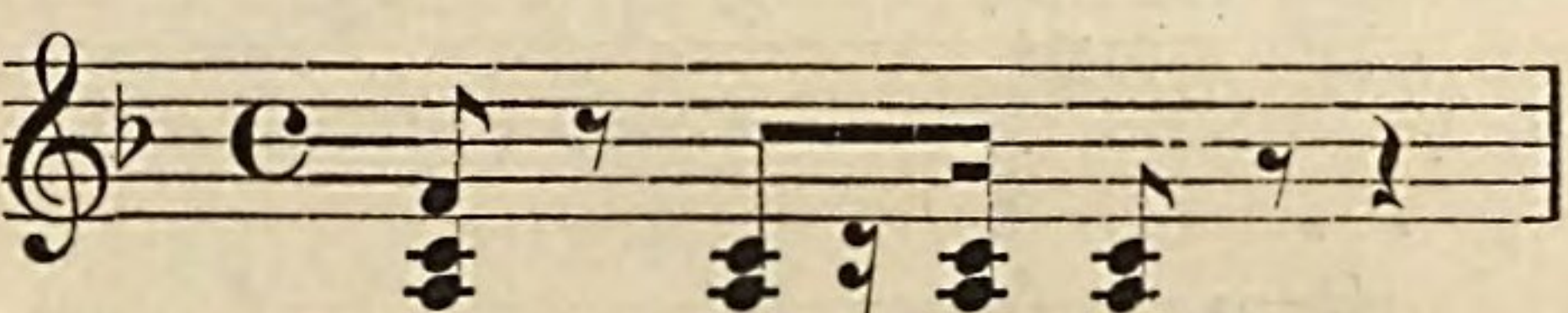
Haydn, Sonaten:

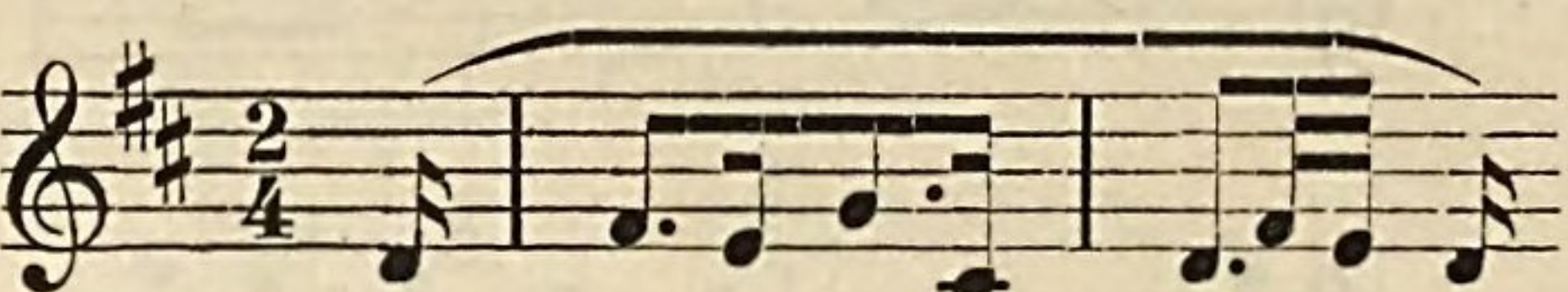
1. cDur:  (Ed. Peters, No. 5.)

2. gDur:  (Ed. Peters, No. 11.)

3. dDur:  (Ed. Peters, No. 9.)

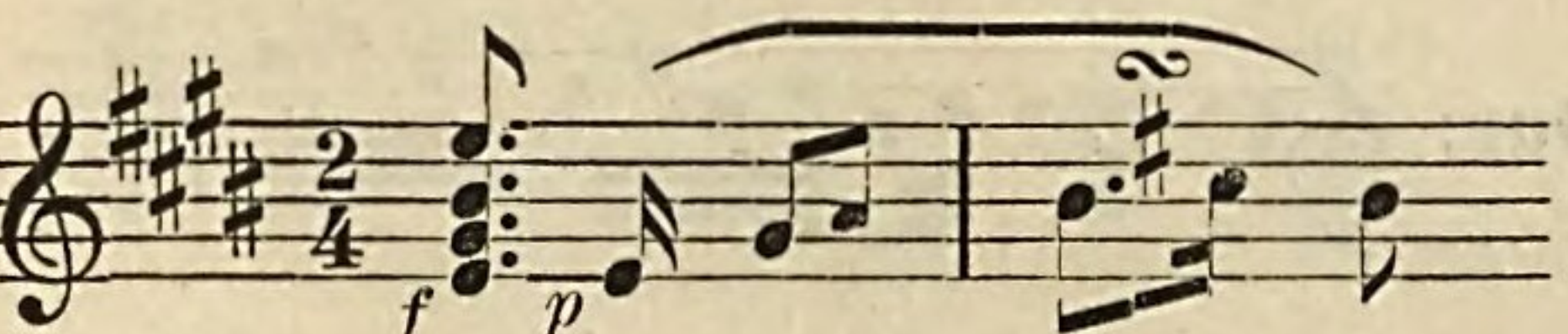
4. esDur:  (Ed. Peters, No. 12.)

5. fDur:  (Ed. Peters, No. 13.)

6. dDur:  (Ed. Peters, No. 14.)

7. cDur:  (Ed. Peters, No. 15.)

8. dDur:  (Ed. Peters, No. 19.)

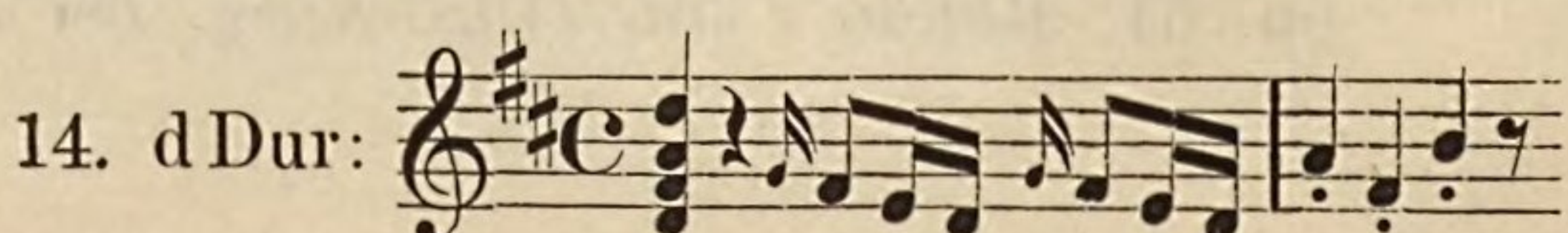
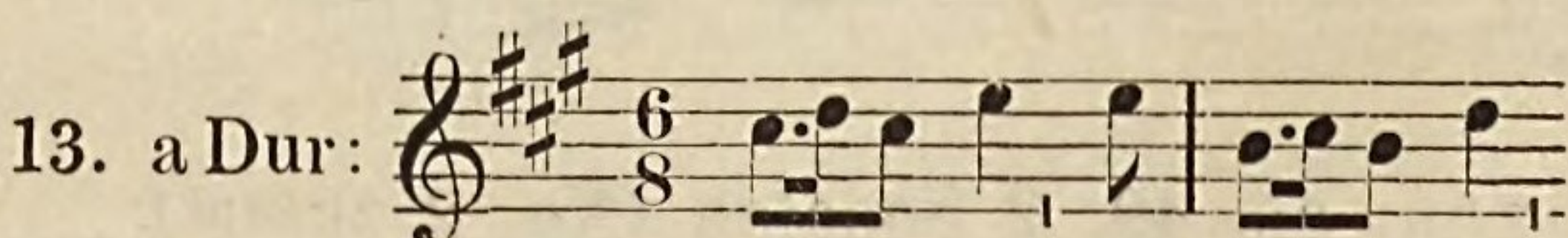
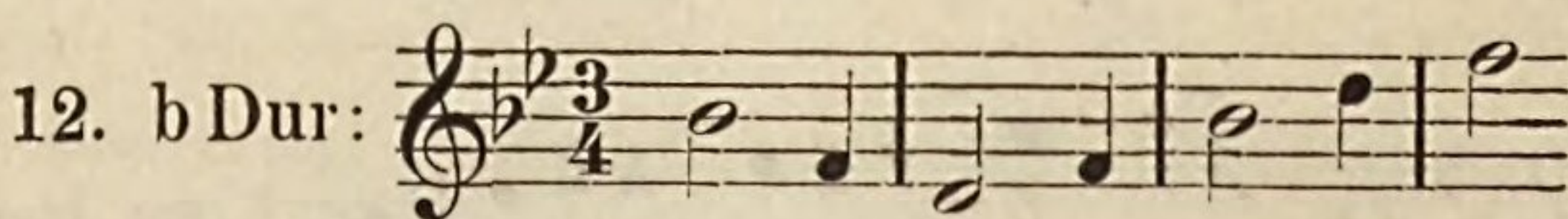
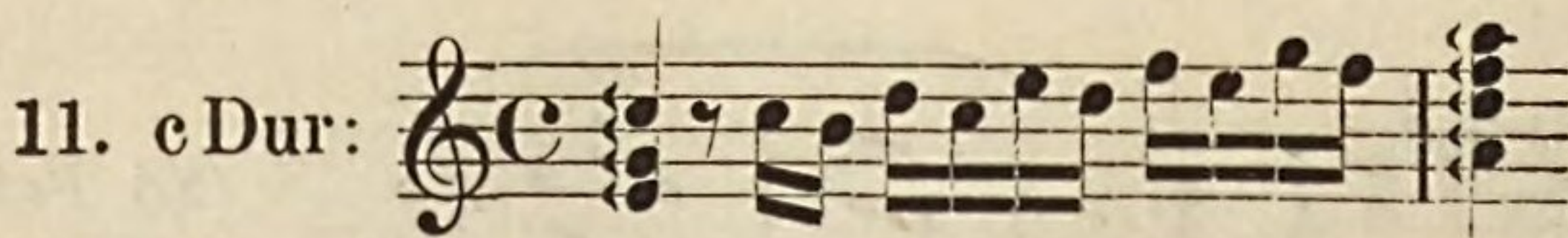
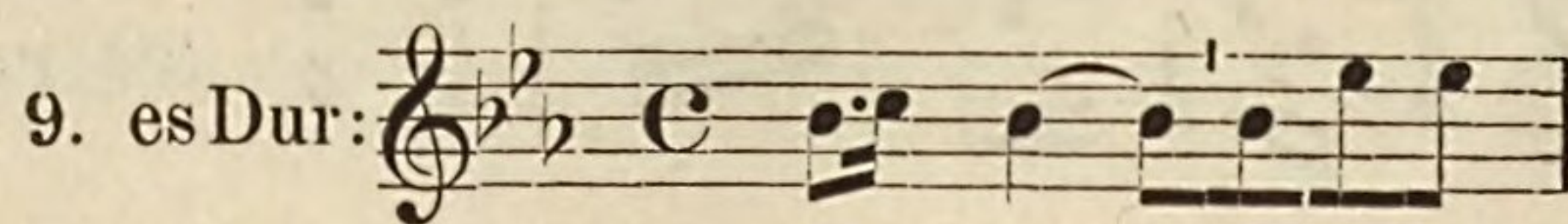
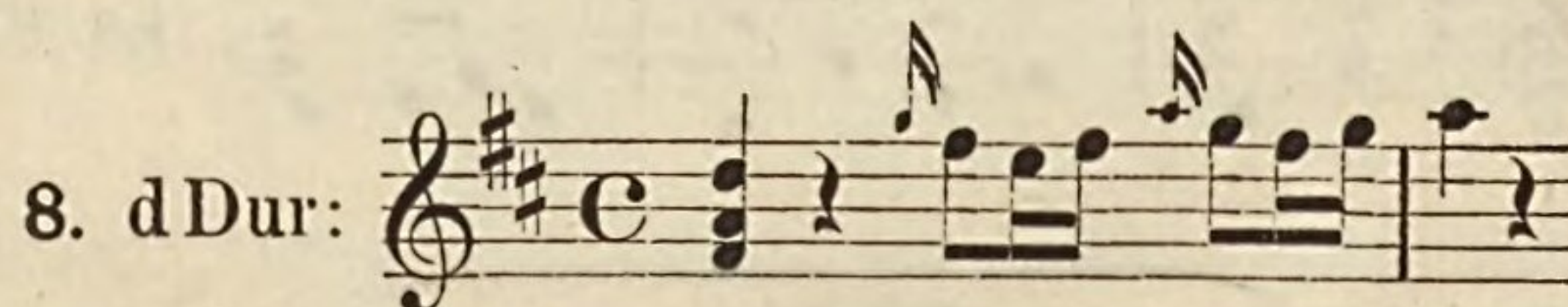
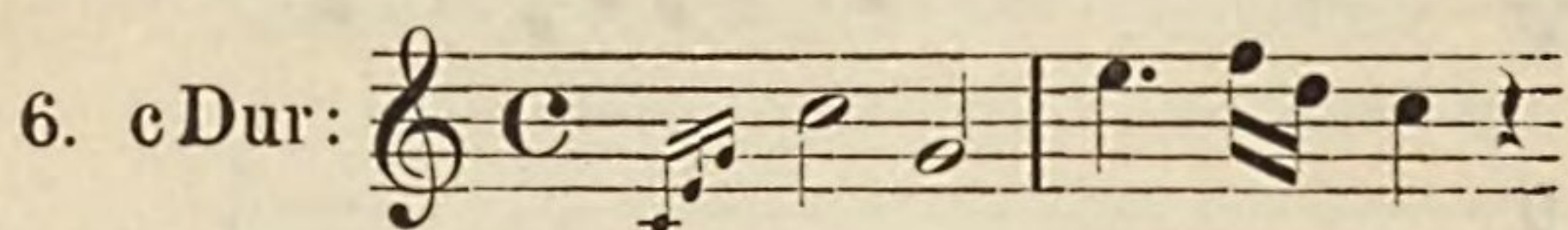
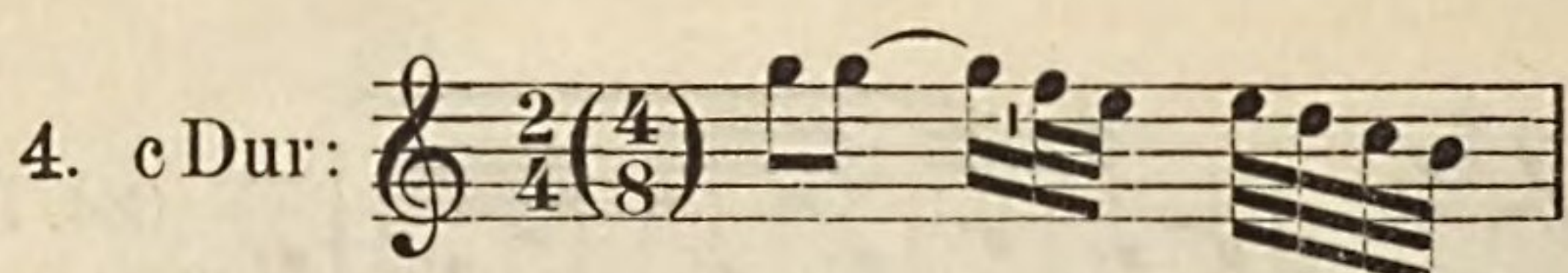
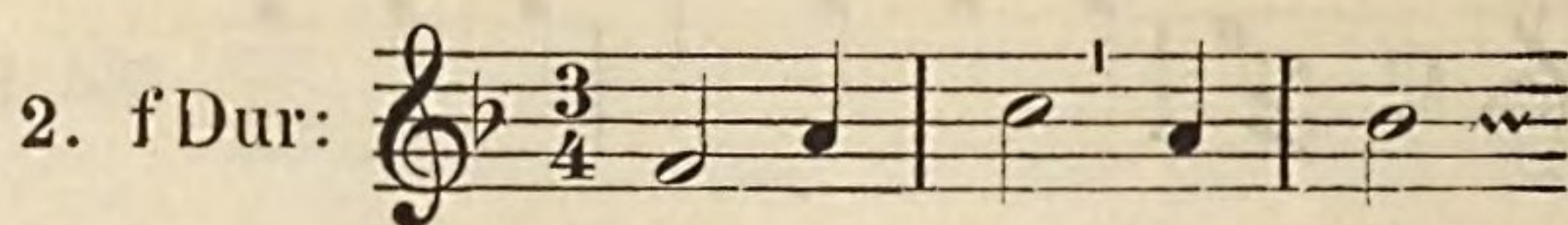
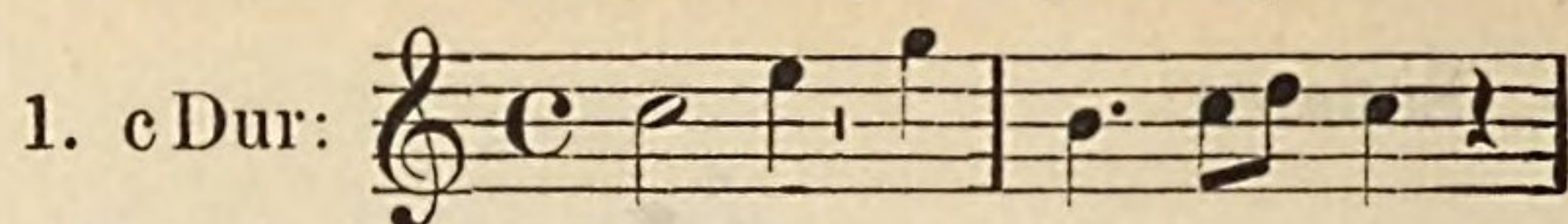
9. eDur:  (Ed. Peters, No. 17.)

10. bDur:  (Ed. Peters, No. 24.)

Beethoven, op. 49, 2 Sonaten (No. 2 zuerst).

„ op. 51, Rondo cDur. (Phr.-Ausg. bei F. Siegel).

Mozart, Sonaten, Phrasirungsausgabe (Simrock):



Mozart, Variationen fDur (Marche des mariages Samnites).

„ Variationen esDur (La belle Française).

„ Variationen aDur (Come un agnello).

„ Variationen gDur (Unser dummer Pöbel meint).

„ Variationen dDur über ein Menuett von Duport.

J. Field, Nocturnes (Phrasirungsausgabe bei Steingraber).

Mendelssohn, Lieder ohne Worte (in ihrer Gesamtheit unschätzbare Material für die Ausbildung des Vortrags), zunächst die einfacheren: op. 19 No. 1, 2, 4, 6, op. 30 No. 9, 10, 11, 12, op. 38 No. 13, 14, 15, 16, op. 53 No. 19, 20, 23, op. 62 No. 27, 28, 29, 30, op. 67 No. 33, 34, 35, op. 85 No. 41, op. 102 No. 44, 45, 47, 48.

„ Rondo capriccioso, op. 14 (Phr.-A. bei F. Siegel).

Mozart, Adagio hMoll.

„ Menuett dDur.

„ Phantasie dMoll.

„ Rondo fDur.

Hummel, Fantasie, op. 49.

„ Rondo, op. 11 (esDur).

„ Bagatellen, op. 107.

„ 9 nachgelassene Klavierstücke (Breitkopf & Härtel).

„ Variationen, op. 8, 9, 10, 21, 40, 57.

Schubert, 2 Scherzi (Ed. Litolff).

„ Ländler, Deutsche Tänze, Ecossaisen.

„ Allegretto, cMoll.

Beethoven, Rondo gDur, op. 51, 2 (Phr.-A. bei F. Siegel).

„ 11 Bagatellen, op. 119 (dgl.).

„ 7 Bagatellen, op. 33 (dgl.).

„ 6 Bagatellen, op. 126 (dgl.).

„ Variationen über das God save.

„ „ über einen russischen Tanz aus „Das Waldmädchen“ (Phr.-A. bei F. Siegel).

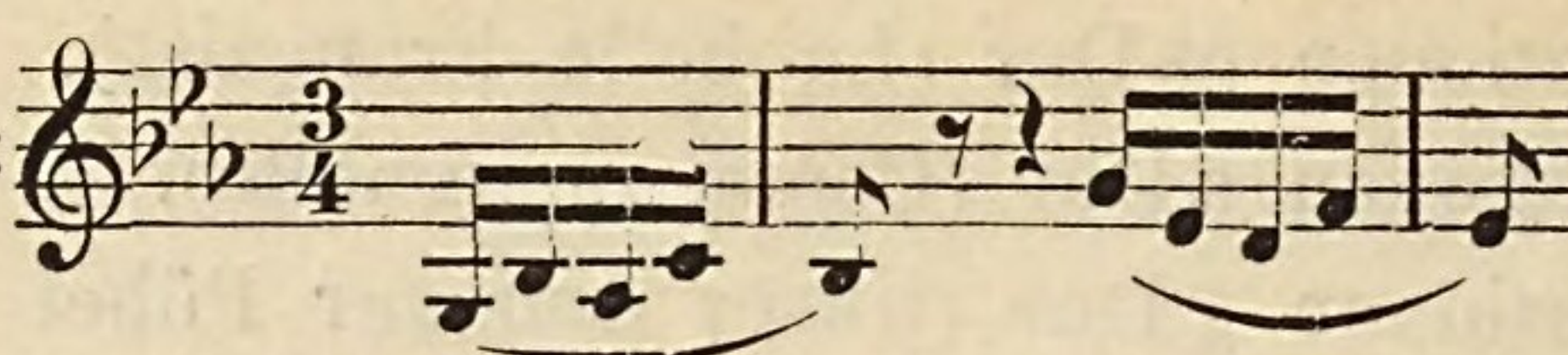
„ „ über „Une fièvre brûlante.“

„ „ über „Kind, willst du ruhig schlafen.“

„ „ über „Es war einmal ein alter Mann.“

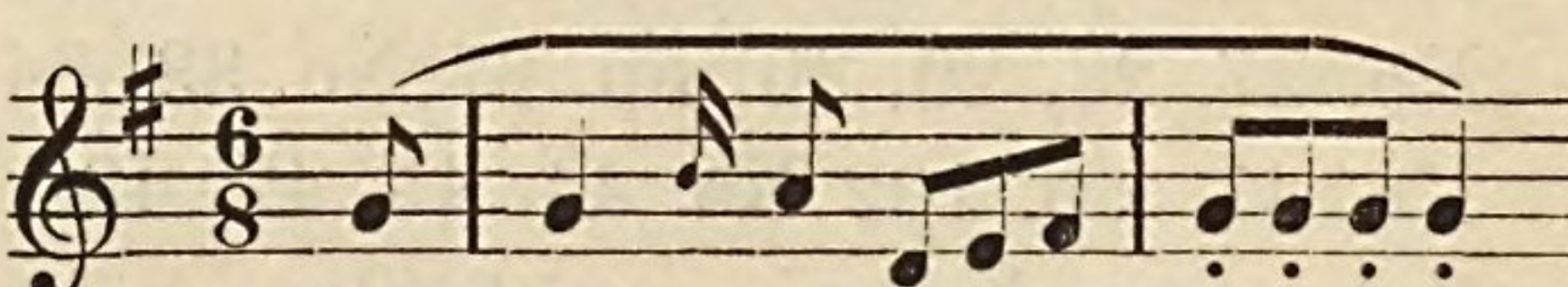
„ „ über „Tändeln und scherzen.“

Haydn, Sonaten:

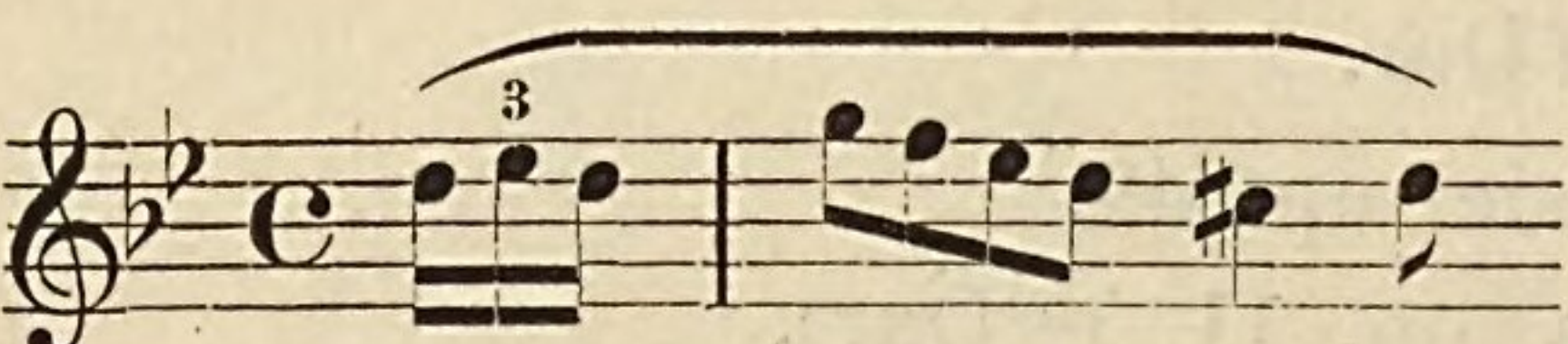
11. esDur:  (Ed. Peters, No. 3.)

12. dDur:  (Ed. Peters, No. 7.)

13. asDur:  (Ed. Peters, No. 8.)

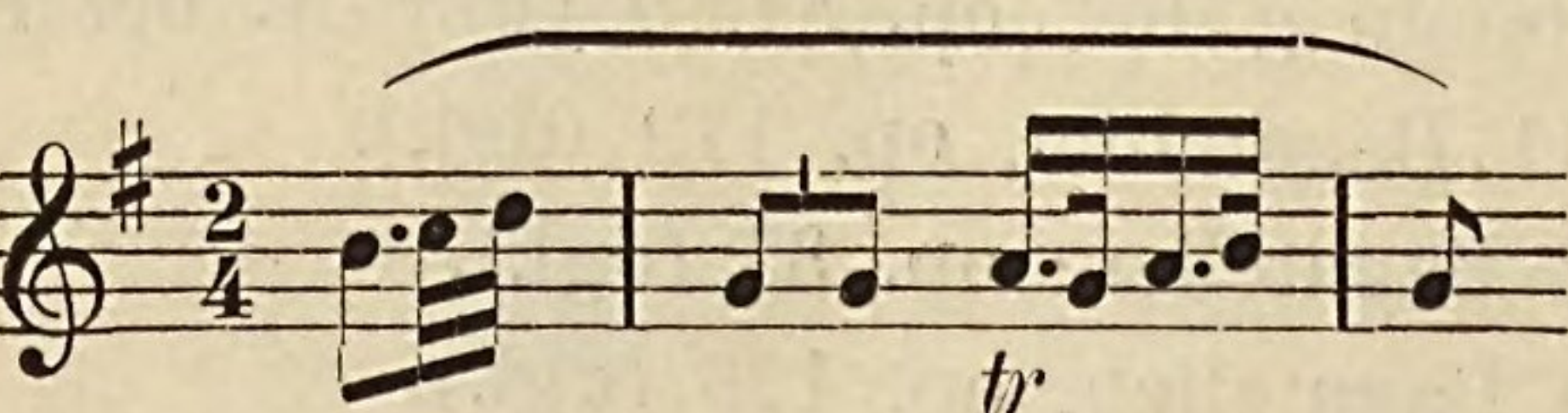
14. gDur:  (Ed. Peters, No. 10.)

15. eMoll:  (Ed. Peters, No. 2.)

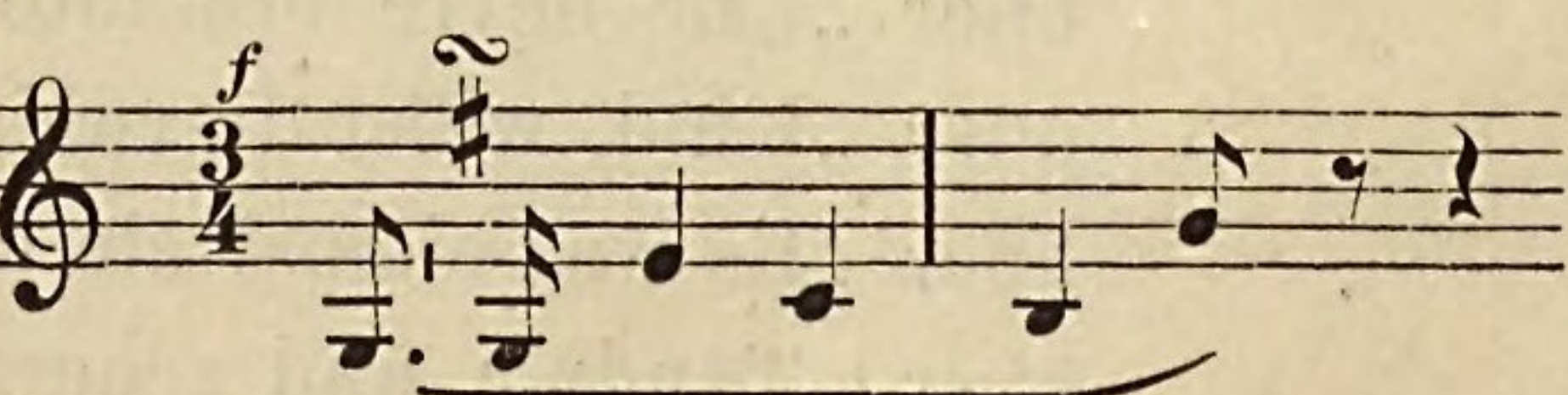
16. gMoll:  (Ed. Peters, No. 4.)

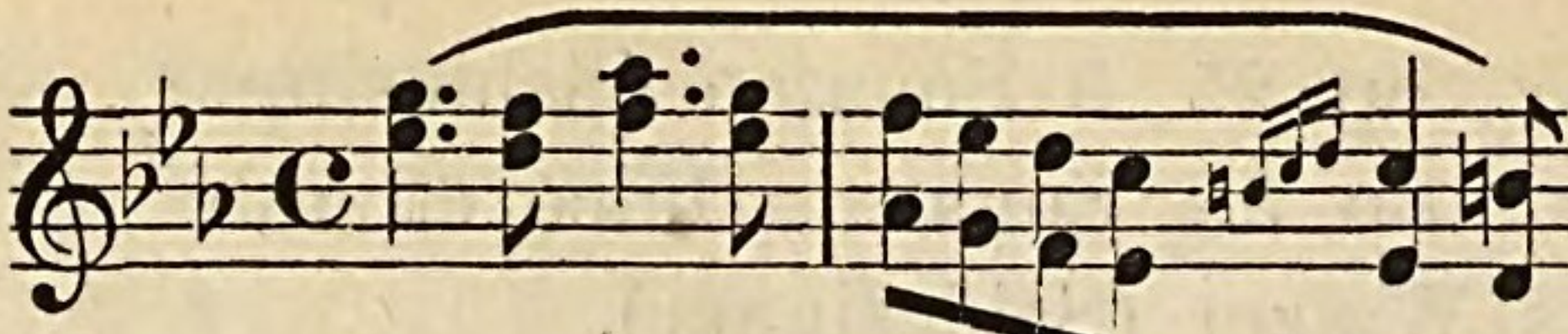
17. cisMoll:  (Ed. Peters, No. 6.)

18. fDur:  (Ed. Peters, No. 20.)

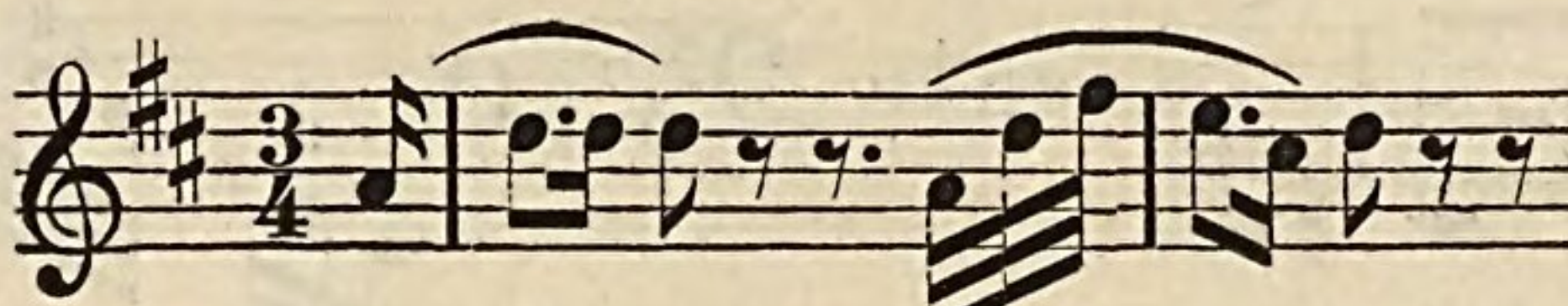
19. gDur:  (Ed. Peters, No. 16.)

20. bDur:  (Ed. Peters, No. 18.)

21. cDur:  (Ed. Peters, No. 21.)

22. cMoll:  (Ed. Peters, No. 22.)

23. es Dur:  (Ed. Pet., No. 23.)

24. dDur:  (Ed. Peters, No. 25.)

25. eDur:  (Ed. Peters, No. 27.)

26. gDur:  (Ed. Peters, No. 31.)

Clementi, Sonate fisMoll, op. 26, II (Ed. Peters No. 3).

„ „ c Dur, op. 34, I („ „ No. 5).

„ „ g Dur, op. 40, II („ „ No. 9).

„ „ b Dur, op. 47, II („ „ No. 12).

„ „ f Dur, op. 24, II („ „ No. 14).

„ „ g Dur, op. 25, II („ „ No. 15).

„ „ g Dur, op. 39, II („ „ No. 16).

„ „ c Dur, op. 25, I („ „ No. 22).

„ „ as Dur, op. 7, I (Ed. Litolff No. 11).

„ „ b Dur, op. 10, III („ „ No. 46).

„ „ b Dur, op. 14, I („ „ No. 50).

„ „ es Dur, op. 20 („ „ No. 42).

„ „ b Dur, op. 25, III („ „ No. 18).

Dussek, Sonate b Dur, op. 9.

„ „ b Dur, op. 23.

„ „ d Dur, op. 45, III.

„ „ g Dur, op. 47, II.

„ „ d Dur, op. 69, III.

Moscheles, Rondo, op. 54, Les charmes de Paris.

„ Rondo, op. 71.

„ Rondo, op. 82a.

„ Rondo, op. 85 (La gaîté).

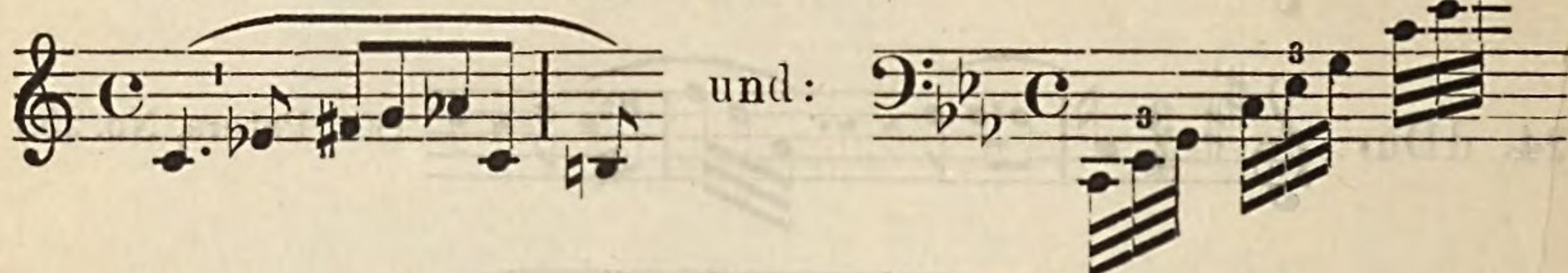
J. B. Cramer, op. 25, 3 Sonaten (Schlesinger).

„ op. 55, Sonate „Dulce et utile“ (fis Moll).

Weber, Sechs Walzer (Schlesinger).

3. Stufe.

Mozart, 2 Phantasien in c Moll:



Mozart, Variationen über Je suis Lindor.

„ „ „ „Unser dummer Pöbel meint“.

„ „ b Dur (Allegretto C).

„ „ über „Ein Weib ist das herrlichste Ding“.

Dussek, Sonate d Dur, op 9, III.

„ „ g Moll, op. 10, II.

„ „ e Dur, op. 10, III.

„ „ g Dur, op, 35, II.

„ „ c Moll, op. 35, III.

„ „ es Dur, op. 44.

„ „ fis Moll, op. 61.

„ „ a dur, op. 70.

„ „ f Moll, op. 77.

Beethoven, Sonate g Dur, op. 14, II (Phr.-A. bei Simrock).

„ „ g Dur, op. 79.

„ „ g Dur, op. 31, I.

„ „ d Dur, op. 28 (pastorale).

„ „ f Dur, op. 10, II.

„ „ f Moll, op. 2, I.

„ „ c Moll, op. 10, 1.

„ „ es Dur, op. 7.

„ „ e Dur, op. 14, I.

„ „ c Moll, op. 13 (pathétique).

„ „ es Dur, op. 27, 1.

„ „ b Dur, op. 22.

„ „ a Dur, op. 2, III.

„ „ es Dur, op. 31, III.

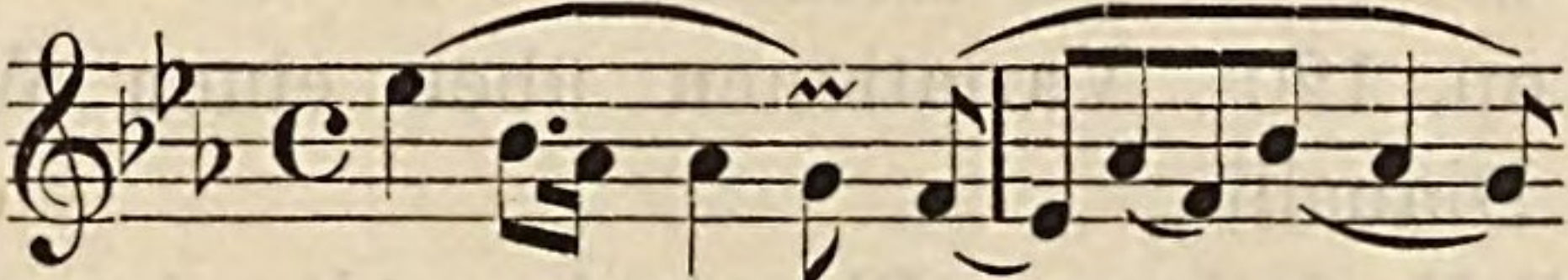
„ „ cis Moll, op. 27, II (Mondscheinsonate).

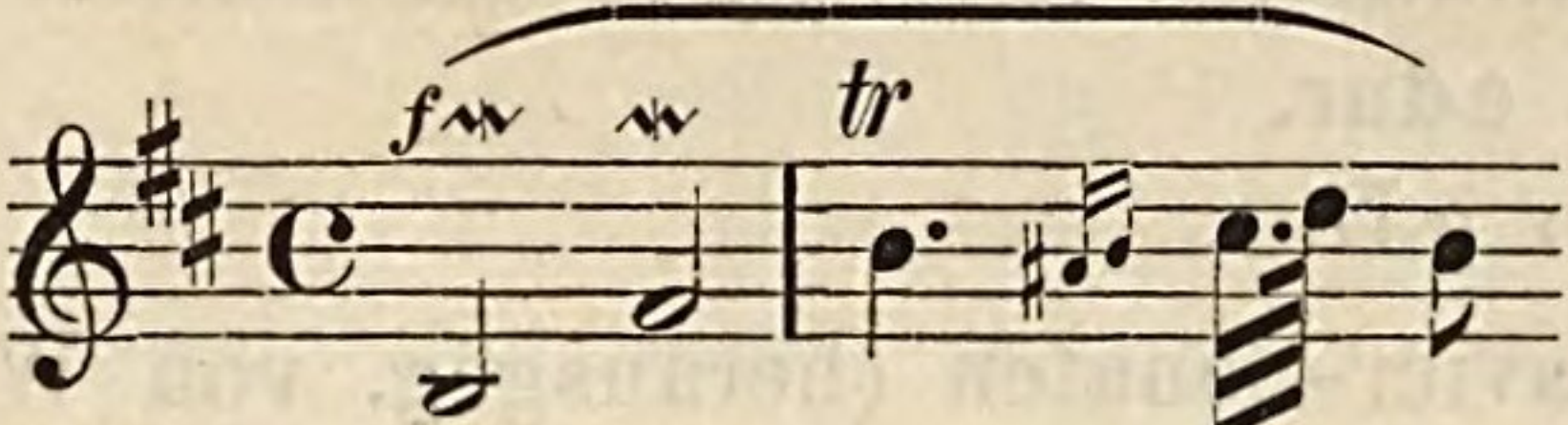
„ „ c Dur, op. 2, III.

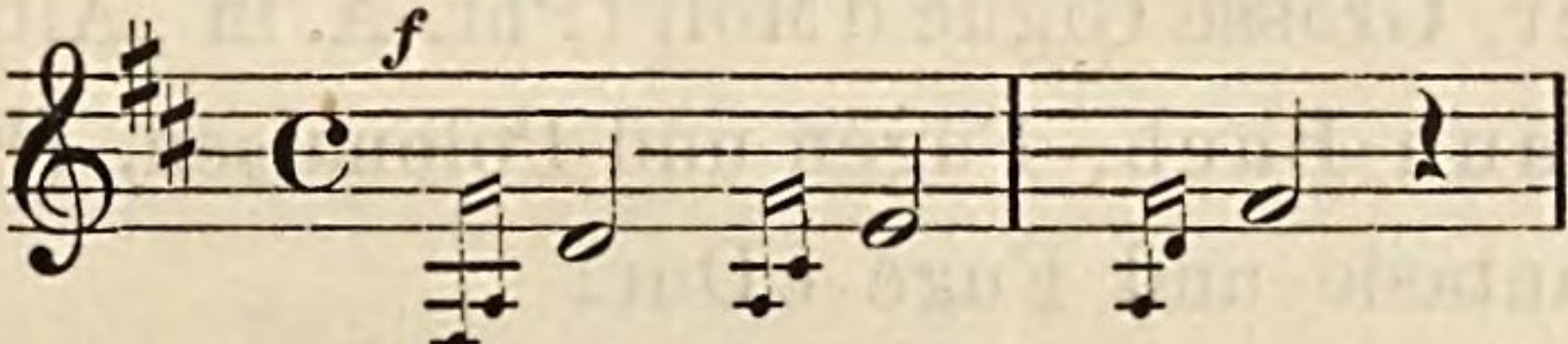
„ „ as Dur, op. 26.

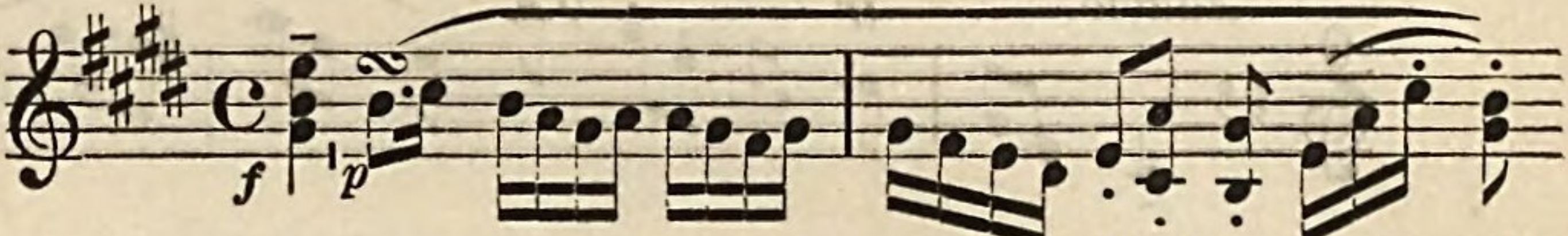
Haydn, Sonaten:

27. a Dur:  (Ed. Peters, No. 30.)

28. es Dur:  (Ed. Peters, No. 29.)

29. h Moll:  (Ed. Peters, No. 33.)

30. d Dur:  (Ed. Peters, No. 32.)

31. e Dur:  (Ed. Peters, No. 34.)

32. es Dur:  (Ed. Pet., No. 1.)

Beethoven, Sonate es Dur, op. 81a (Les adieux, l'absence et le retour).

„ „ d Moll, op. 31, II.

„ „ e Moll, op. 90.

„ „ fis Dur, op. 78.

„ „ f Dur, op. 54.

„ Andante f Dur (Phr.-A. bei F. Siegel).

„ Rondo a capriccio, op. 129 (dgl.).

„ Polonaise, c Dur.

„ Fantasie, op. 77 (Phr.-A. bei F. Siegel).

„ Variationen über „Ich hab' ein kleines Hüttchen nur.“

„ „ über „La stessa, la stessima.“

„ „ über „Vieni amore“ von Righini.

„ „ d Dur über das „Rule Britannia.“

Beethoven, 32 Variationen (c Moll).

„ op. 34, Variationen (f Dur).

„ op. 35, Variationen mit Fuge (es Dur, „Eroica-Variationen“).

„ op. 76, Variationen über den Marsch aus den „Ruinen von Athen.“

„ op. 120, Variationen über einen Walzer von Diabelli.

Haydn, f Moll-Variationen (Phr.-A. in „Altmeister“ I).

„ Fantasie c dur.

„ Capriccio g Dur.

Fr. W. Rust, Klavier-Sonaten (herausgeg. von W. Rust).

F. W. Hässler, Grosse Gigue d Moll (Phr.-A. in „Altmeister“ I).

W. Friedemann Bach, Fugen und Polonaisen. (Ed. Peters).

Mozart, Phantasie und Fuge c Dur:



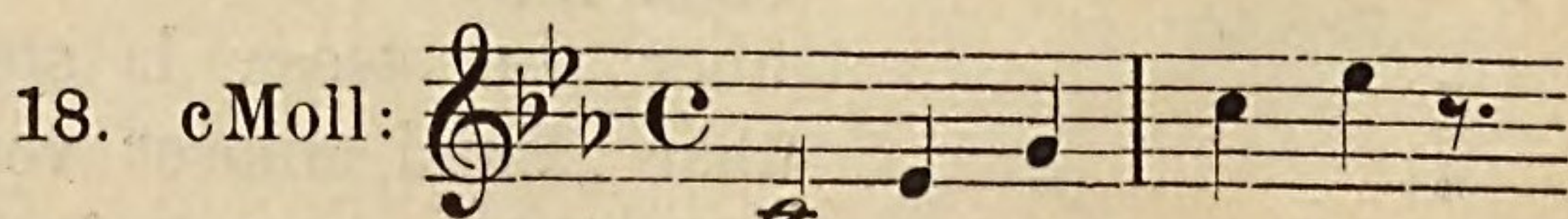
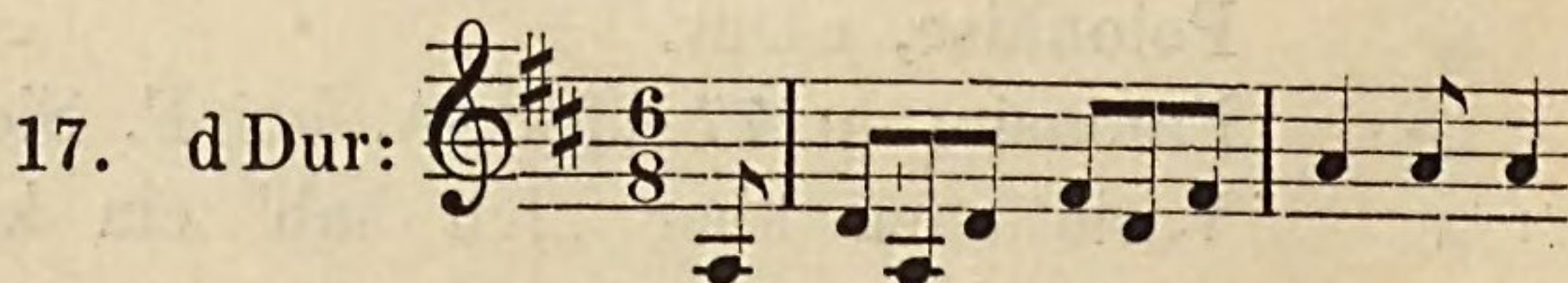
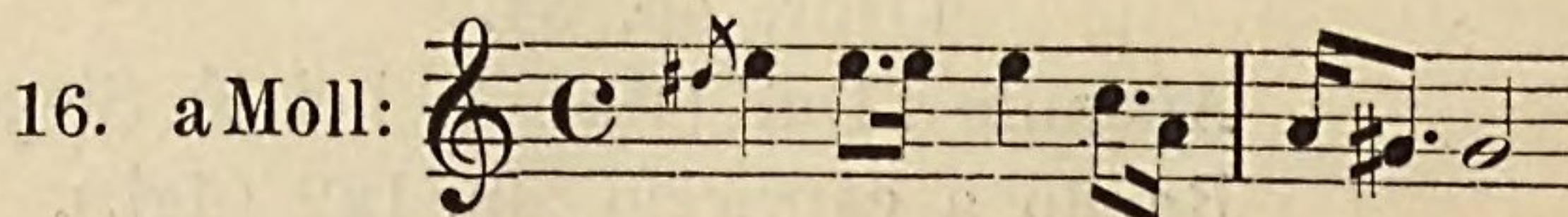
Mozart, Fuga:



Mozart, Rondo a Moll (Phr.-A. in „Altmeister“ I).

„ Gigue g Moll (dgl.).

„ Sonaten (Reihenfolge meiner Ausgabe):



Clementi, Sonate b Dur, op. 12, I (Ed. Peters No. 2).
 „ „ h Moll, op. 40, 2 („ „ No. 18).
 „ „ d Dur, op. 40, 3 („ „ No. 11).
 „ „ es Dur, op. 14, II („ „ No. 13).
 „ „ g Moll, op. 50, III („ „ No. 18).
 „ „ es Dur, op. 12, II („ „ No. 19).
 „ „ a Dur, op. 26, I („ „ No. 23).
 „ „ g Moll, op. 7, III (Ed. Litolf No. 12).
 „ „ f Moll, op. 14, III („ „ No. 52).
 „ „ g Moll, op. 30, I („ „ No. 8).
 „ „ c Dur, op. 36, III („ „ No. 21).
 „ „ b Dur, op. 46 („ „ No. 54).
 „ „ d Moll, op. 50, II („ „ No. 56).
 „ „ a Dur, op. 50, I („ „ No. 55).

Hummel, Rondo h Moll, op. 109.

„ Sonate es Dur, op. 13.

„ „ f Moll, op. 20.

„ „ fis Moll, op. 81.

„ „ d Dur, op. 106.

„ Fantasie, op. 18.

Weber, Variationen, op. 6 (Thema aus Voglers „Samori“).

„ „ op. 7 („Vien qu'à Dorina bella“).

„ „ op. 9 (Original-Thema, f Dur).

„ „ op. 28 („War ein Jüngling noch an Jahren“).

„ „ op. 40 (Schöne Minka).

„ „ op. 55 (Zigeunerlied).

„ op. 62, Rondo brillant (es Dur).

„ Sonaten op. 24 (c Dur), 39 (as Dur), 49 (d Dur), 70 (es Dur).

„ op. 21, es Dur-Polonaise.

„ op. 72, Polacca brillante e Dur.

„ „Aufforderung zum Tanz.“

„ op. 12, Momento capriccioso.

Schubert, Sonate a Moll, op. 164.

„ „ es Dur, op. 122.

„ „ h Dur, op. 147.

„ „ a Moll, op. 143.

Kalkbrenner-Album (Ed. Peters).

„ Sonate, op. 1 (Bote & Bock).

Field, Sonaten a Dur und es Dur (Schlesinger).

„ Rondos in a Dur und as Dur (herausgeg. von Pauer).

Mendelssohn, Variationen in Es, op. 82 (Phr.-A. bei F. Siegel).

„ „ in B, op. 83.

„ Variations sérieuses, op. 54.

oho! ? „ —> Sonate eDur, op. 6.

„ Capriccio fis moll, op. 5 (Phr.-A. bei F. Siegel).

„ Charakterstücke, op. 7 (dgl.).

„ Fantasie, op. 15 (dgl.).

„ Capricen, op. 16 (dgl.).

„ Phantasie, op. 28.

„ Capricen, op. 33.

„ 2 Klavierstücke, b Dur.

„ op. 119, Perpetuum mobile.

„ op. 118, Capriccio.

„ op. 104, Drei Präludien.

Moscheles, Sonaten eDur (op. 41) und fis moll (op. 49, mélancolique).

„ op. 53, Polonäse fDur.

Rheinberger, op. 47, Sinfonische Sonate.

Raff, Suiten op. 61, 71.

Lachner, op. 142, Suite.

Bargiel, op. 34, Sonate cDur.

Kiel, op. 17, Variationen und Fuge.

Volkmann, op. 12, Sonate.

Jensen, op. 25, Sonate fis Moll.

St. Heller, op. 133, Variationen über ein Thema von Beethoven.

„ op. 65, Sonate h Moll.

Neben diesen grösseren Werken, welche den Fonds des Materials für die dritte Stufe bilden (besonders die aufgeführten Werke von Bach, Mozart, Clementi, Haydn, Beethoven, Weber, Mendelssohn und Schubert) sind folgende Werke zu berücksichtigen, die mehr oder minder ausgesprochen dem heute mit Recht so beliebten kleinen Genre, der lyrischen Klaviermusik angehören. Trotz einer gewissen historischen Verwandtschaft ist diese Litteratur streng zu unterscheiden von der „Salonmusik“. Das gemeinsame beider besteht in einer durchsichtigen Gliederung und knappen Fassung der Gedanken ohne eigentliche Durchführung, an deren Stelle vielmehr Zwischenthemen treten; der Unterschied ist aber, dass bei der Salonmusik der Gehalt ohne Tiefe, der Satz ohne Kunst ist, während für das kleine Genre gerade concentrirter Gehalt und detaillirte Arbeit, ein äusserst feiner Satz charakteristisch sind.

Die lyrischen Stücke sind von hohem pädagogischen Werthe für die Ausbildung eines ausdrucksvollen Vortrags.

* * *

(Lyrische Stücke.)

Schubert, op. 90, 4 Impromptus (No. 3 hüte man sich zu langsam zu spielen; die Achteltriolen gehen sehr schnell, und das Stück ist dann gar nicht leicht und sehr schön). (Phr.-A. bei Litolff).

„ op. 94, Moments musicaux (Phr.-A. bei Litolff).

„ op. 142, Impromptus (Phr.-A. bei Litolff).

„ Rondo e Dur, op. 145.

„ 3 Klavierstücke (e Moll, es Dur, c Dur).

J. Field, Nocturnes (Phrasirungsausgabe bei Steingraber).

Mendelssohn, Lieder ohne Worte (vgl. S. 101).

Gade, Frühlingsblumen (3 Stücke).

„ op. 2, Scherzo, Intermezzo, Alla marcia.

„ op. 18, Aquarellen.

„ op. 31, Volkstänze.

„ op. 34, Idyllen.

„ op. 36, Der Kinder Christabend.

„ op. 41, Phantasiestücke.

Schumann, op. 15, Kinderscenen (Phr.-A. bei F. Siegel).

„ op. 12, Phantasiestücke (1. Heft. Phr.-A. daselbst).

„ op. 82, Waldscenen.

„ op. 99, Bunte Blätter.

„ op. 124, Albumblätter.

„ op. 28, 3 Romanzen.

„ op. 6, Davidsbündlertänze.

„ op. 4, Intermezzi.

„ op. 2, Papillons.

„ op. 23, Nachtstücke.

„ op. 21, Novelletten.

„ op. 16, Kreisleriana.

„ op. 18, 19, 20, Arabeske, Blumenstück, Humoreske.

Chopin, op. 28, Préludes.

„ Nocturnes, zunächst op. 9, I (b Moll), op. 9, II (es Dur), op. 15, II (fis Dur), op. 15, III (g Moll), op. 32, I (h Dur), op. 32, II (as Dur), op. 37, I (g Moll), op. 48, II (fis Moll), op. 55, I (f Moll), op. 15, I (f Dur).

Chopin, Mazurken, zunächst op. 7 No. 1, 2, op. 17 No. 1, op. 24 No. 1, 2, 3, op. 33 No. 2, 4.

„ Walzer, zunächst op. 34 No. 2, 3, op. 42, op. 64 No. 1, 2, 3, op. 18.

„ Impromptu asDur, op. 29.

„ Fantasie-Impromptu cisMoll, op. 66.

„ Scherzo b Moll, op. 3.

(Ausgewählte Klavierwerke Chopins in Phrasirungsausgabe erschienen bei Felix Siegel in Leipzig).

Th. Kirchner, op. 7, Albumblätter.

„ op. 9, Präludien.

„ op. 2, 10 Klavierstücke.

„ op. 11, Skizzen.

„ op. 21, Aquarellen.

(Theodor Kirchner's Stücke sind noch feiner im Satz als die Schumann's; man scheue die Mühe nicht, in den Geist dieser lyrischen Poesien einzudringen, der Lohn wird ein bleibender sein. Ausser den hier genannten sehe man sich auch andere der Klavierwerke Kirchner's an, welche fast ausschliesslich dem lyrischen Genre angehören und beinahe alle gut sind).

A. Jensen, op. 2, Innere Stimmen.

„ op. 17, Reisebilder.

„ op. 43, Idyllen.

„ op. 44, Erotikon.

(Jensen's Satz ist nicht so fein wie der Kirchner's, seine Musik ist aber äusserst stimmungsvoll).

St. Heller, op. 92, 3 Eklogen.

„ op. 83, Albumblätter.

„ op. 85, 2 Tarantellen (aMoll, asDur).

„ op. 53, Tarantelle eMoll.

„ op. 78, 80, 89, Wanderstunden (Promenades d'un solitaire).

„ op. 82, Blumen-, Frucht- und Dornenstücke (Nuits blanches).

„ op. 86, 128, 136, Im Walde.

„ op. 99, 4 Phantasiestücke.

„ op. 104, Polonäsen.

(Heller steht dem Stile Kirchner's ziemlich nahe, ist aber flüssiger, weniger concentrirt, mehr skizzenhaft hingeworfen).

C. Reinecke, op. 124 (Gavotte, Etüde, Chaconne, Präludium, Air, Musette).

F. Hiller, op. 66, Vermischte Klavierstücke.

„ op. 146, Aus dem Soldatenleben.

„ op. 158, Gestalten aus dem Mittelalter.

R. Volkmann, op. 1, 17, 18, 21 (Visegrad), 22, 23 (feine Musik).

C. G. P. Grädener, op. 52, Phantastische Studien und Träumereien.

Tschaikowsky, Klavierstücke (Phrasierungsausgabe bei Steingräber).

(Tschaikowsky's Musik ist sehr pikant und trägt den poetischen Hauch nationaler Originalität).

E. Grieg, op. 1, Vier Stücke.

„ op. 3, Poetische Tonbilder.

„ op. 6, Humoresken.

„ op. 12, Lyrische Stückchen.

„ op. 17, Tänze und Volksweisen.

„ op. 19, Aus dem Volksleben.

„ op. 28, Albumblätter.

4. Stufe.

Beethoven, Sonate c Dur, op. 53 („Waldsteinsonate“, „L'aurore“).

„ Sonate f Moll, op. 57 („Appassionata“).

„ Sonate a Dur, op. 101.

„ Sonate e Dur, op. 109.

„ Sonate as Dur, op. 110.

„ Sonate c Moll, op. 111.

„ Sonate b Dur, op. 106 „für das Hammerklavier“,

d. h. für unser jetzt allgemeines und allein gebräuchliches Klavier mit Hammermechanik, neben dem aber zur Zeit Beethoven's noch die nun jetzt ganz verschwundenen Tangentenklaviere und Kielflügel in Gebrauch waren (vgl. Musiklexikon, Art. Klavier). *Klavichord*
Klavizimbal

Schubert, Sonaten, op. 42 (a Moll), op. 53 (d Dur), op. 78 (g Dur), op. 120 (a Dur), die drei nachgelassenen c Moll, a Dur und b Dur und die unvollendete c Dur.

„ op. 15, Phantasie („Wanderer“-).

Schumann, Sonate g Moll, op. 22.
 „ Sonate fis Moll, op. 11.
 „ dritte Sonate f Moll (Concert sans orchestre) op. 14.
 „ Carnaval op. 9 (über die Töne a s c h).
 „ Phantasie, c Dur (op. 17).
 „ Presto passionato (ursprünglich Finale der Sonate op. 22).

St. Heller, op. 115, Drei Balladen.
 „ op. 126, Drei Ouvertüren.
 „ op. 87, Sonate c Dur.
 „ op. 143, Sonate b Moll.

Brahms, op. 10, Balladen.
 „ Sonaten op. 1 (c Dur), op. 2 (fis Moll), op. 5 (f Moll).
 „ Variationen op. 9, 21, 24, 35.
 „ op. 4, Scherzo (es Moll).
 „ op. 79, Zwei Rhapsodien.

Moscheles, op. 51, Drei Allegri di bravura.

Chopin, die schwereren Nocturnes (op. 27, II, op. 37, I u. II).
 „ Polonaisen, op. 26, I (cis Moll), II (es Moll), op. 40, I (a Dur), II (c Moll), 44 (fis Moll), 53 (as Dur).
 „ Berceuse, op. 57 (Phr.-A. bei F. Siegel).
 „ Variationen b Dur, op. 12 (Phr.-A. bei F. Siegel).
 „ Rondo es Dur, op. 16.
 „ Barcarolle, op. 60.
 „ Bolero, op. 19.
 „ Tarantelle, op. 43.
 „ Sonaten, op. 4 (c Moll), op. 35 (bmoll), op. 58 (h Moll).
 „ Balladen, op. 38 (f Dur), 47 (as Dur, diese beiden in Phr.-A. bei F. Siegel), 23 (g Moll), 52 (f Moll).
 „ Concertallegro, op. 46.
 „ Phantasie, op. 49.

Liszt, Sonate h Moll.

„ Grosses Concert-Solo.
 „ Ungarische Rhapsodien (1—14).
 „ Rhapsodie espagnole.
 „ Valse de bravour.
 „ Chromatischer Galopp.

Rubinstein, op. 42, Sonate g Dur.
 „ op. 20, Sonate c Moll.
 „ op. 41, Sonate f Dur.

b) Vierhändig.*)

1. Stufe.

Diabelli, op. 149, 18 melodische Stücke.

A. Krause, op. 20, 3, 18 (instructive Sonaten).

Beethoven, op. 42, Polonaise.

Kuhlau, op. 17, Sonatine fDur; op. 44, Drei Sonatinen;
op. 66, Drei Sonatinen.

Clementi, 6 Sonaten, op. 16.

Fr. Kiel, op. 74, 10 vierh. Klavierstücke für die Jugend.

J. Raff, op. 82, 12 vierh. Stücke ohne Oktavenspannung.
Progressive Sammlung vierhändiger Sonatinen etc.
Phr.-A. bei Steingräber.

2. Stufe.

Beethoven, op. 6, Sonate dDur.

„ op. 45, Drei Märsche.

„ Variationen cDur und dDur.

Mozart, 3 Sonaten (cDur, bDur und dDur).

„ 2 Phantasien fMoll.

„ Variationen gDur.

Weber, leichte Stücke, op. 3, 10 und 60.

Diabelli, Sonaten, op. 37 und 38.

H. Hofmann, op. 3, 10, 13, 19, 29, 35, 43, 46.

„ Silhouetten aus Ungarn.

„ Neue ungarische Tänze (4 Hefte).

„ Norwegische Lieder und Tänze.

„ Englische Volksweisen.

„ Russische Lieder und Tänze.

„ Aus alter Zeit.

*) Ausser den hier aufgezählten Originalkompositionen seien besonders vierhändige Klavierarrangements der klassischen Symphonien zum Durchspielen empfohlen; mit Opernouvertüren sei man vorsichtig, denn die geschmacklosen Potpourris eines Verdi, Donizetti u. a. sind dem Geschmacke ebenso gefährlich wie die seichteste Salonmusik. Man beschränke sich eben überall auf die guten Komponisten, zu denen vor allen auch Gluck und Wagner gehören.

Ph. Scharwenka, Tanzsuite op. 21.

X. Scharwenka, Nordisches op. 21.

Grieg, op. 14, 2 Pièces symphoniques.

M. Moszkowski, op. 8 (Walzer), op. 11 (3 Stücke), op. 12 (spanische Tänze), op. 23 (aus aller Herren Ländern).

Emil Hartmann, Nordische Tänze (im Arrangement).

C. Reinecke, op. 24, Variationen über eine Sarabande von J. S. Bach.

„ op. 46, Ouverture zu Nussknacker und Mausekönig.

Ad. Jensen, op. 45, Hochzeitsmusik.

„ op. 49, Abendmusik.

„ op. 60, Lebensbilder.

„ op. 62, Silhouetten.

Bargiel, op. 7, Suite.

Raffi, Humoresken in Walzerform op. 159 und

„ Todtentanz op. 181.

R. Volkmann, op. 11, 24, 39, 40, 55, 57 (sehr empfohlen).

Schubert, Polonaisen op. 75 und op. 61.

„ Militärmärsche op. 51.

„ Variationen op. 10.

„ Rondo, op. 138.

„ Märsche op. 27.

„ Allegro op. 144 („Lebensstürme“).

„ Fuge op. 152.

R. Schumann, op. 85, 12 vierh. Klavierstücke.

„ op. 109, Ballscenen (2. Album f. d. Jugend).

„ op. 66, Bilder aus Osten.

J. Brahms, Ungarische Tänze (4 Hefte).

Rubinstein, op. 50, Charakterbilder.

Mendelssohn, op. 92, Allegro brillant.

Gade, op. 4, Nordische Tonbilder.

„ op. 18, 3 Klavierstücke in Marschform.

3. Stufe.

Schubert, op. 82, Variationen.

„ op. 35, Variationen.

„ op. 84, Andantino und Rondo.

„ op. 40, Märsche.

„ op. 66, Marsch.

Schubert, op. 107, Rondo.

„ op. 63, Marsch-Divertissement.

„ op. 30, Sonate.

„ op. 103, f Moll-Phantasie.

„ op. 140, Grand Duo.

„ op. 54, Divertissement à l'hongroise.

Moscheles, op. 47, Sonate.

Brahms, op. 23, Variationen.

„ op. 52 und 62, Liebeslieder-Walzer (mit Gesang).

H. Götz, op. 17, Sonate.

Saint Saëns, op. 35, Variationen über ein Thema von Beethoven (ursprünglich für 2 Klaviere).

c) Kammer-Ensembles.

(Auch hier ist nicht ein Litteraturverzeichniss gegeben, sondern nur das wichtigste Material; es wird nicht schwer werden, sich von da aus weiter zurecht zu finden. In die Litteratur der Virtuosenstücke, bei denen dem Klavier nur die untergeordnete Rolle der Begleitung zufällt, wird der Klavierspieler durch die Spieler anderer Instrumente beiläufig eingeführt werden).

1. Leichtere (2. Stufe).

Schubert, op. 173, Drei Sonatinen für Klavier und Violine.
(d Dur, a Moll, g Moll).

Hauptmann, op. 10, Drei leichte Sonatinen für Klavier und Violine.

Raff, op. 99, 10 Sonatinen für Klavier und Violine.

Weber, 6 Sonaten (Sonatinen) für Klavier und Violine.
Reihenfolge für's Studium: 6 (c Dur), 2 (g Dur), 3 (d Moll), 5 (a Dur), 4 (es Dur), 1.

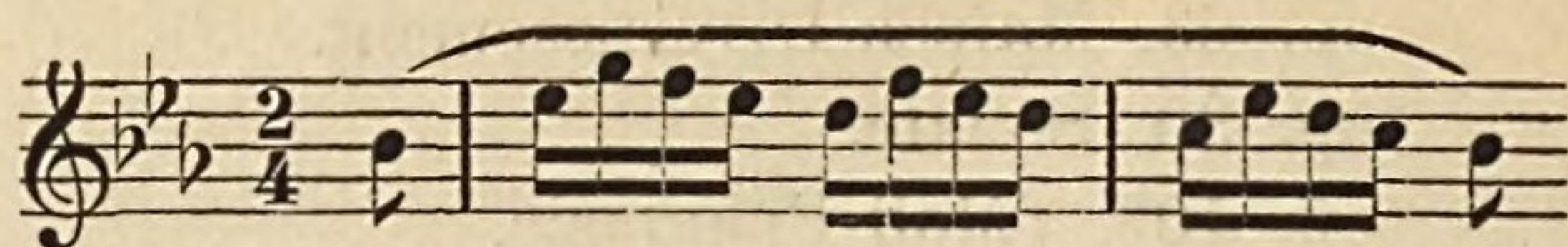
Haydn, 8 Sonaten für Klavier und Violine, herausgegeben von David (Reihenfolge für's Studium: 6 (c Dur), 5 (g Dur), 2 (d Dur), 8 (g Dur, eigentl. mit Flöte), 7 (f Dur), 1 (g Dur), 4 (a Dur), 3 (es Dur).

C. G. P. Grädener, op. 41, zwei kleine Sonaten für Klavier und Cello (Violine).

Beethoven, Trio b Dur (in einem Satze);

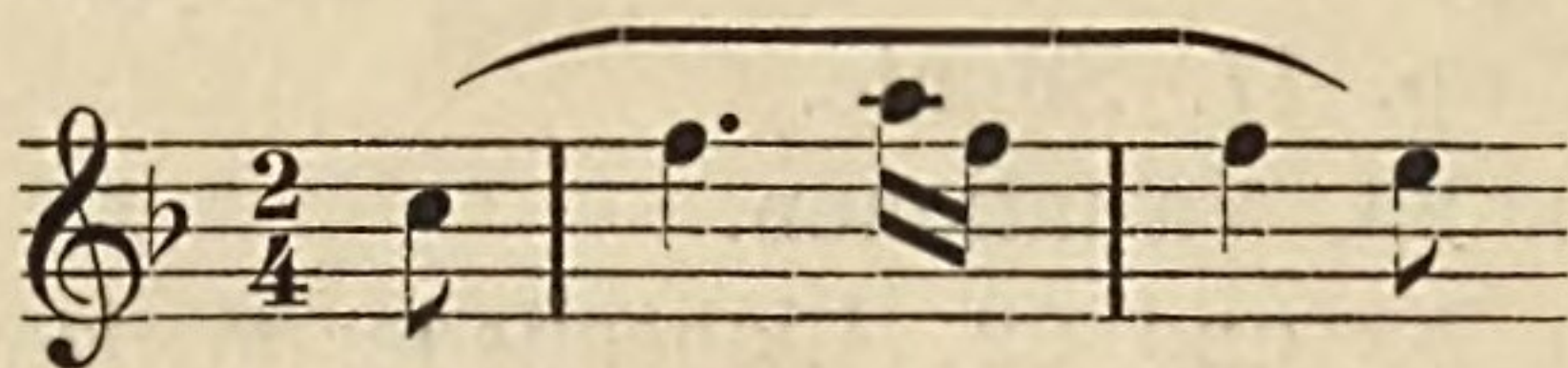


Beethoven, Trio es Dur:

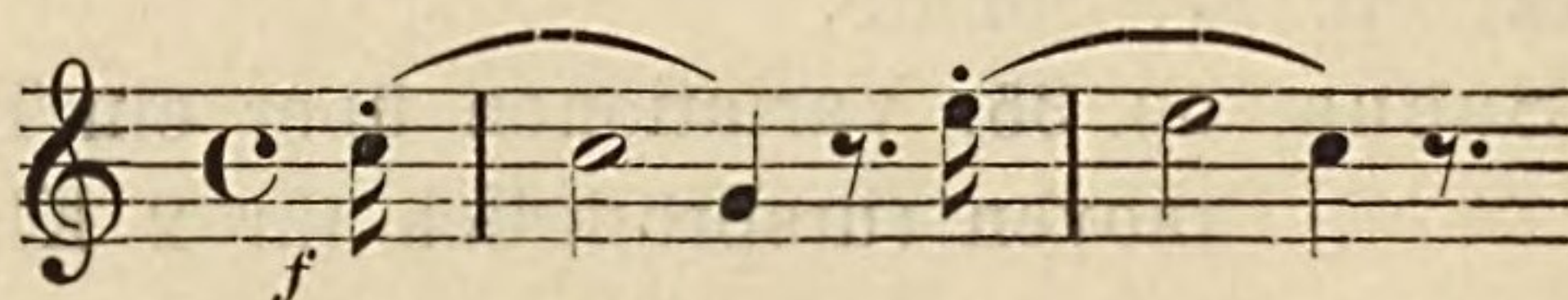


Haydn, Trios, die leichteren, in der Reihenfolge (Ed. Peters):

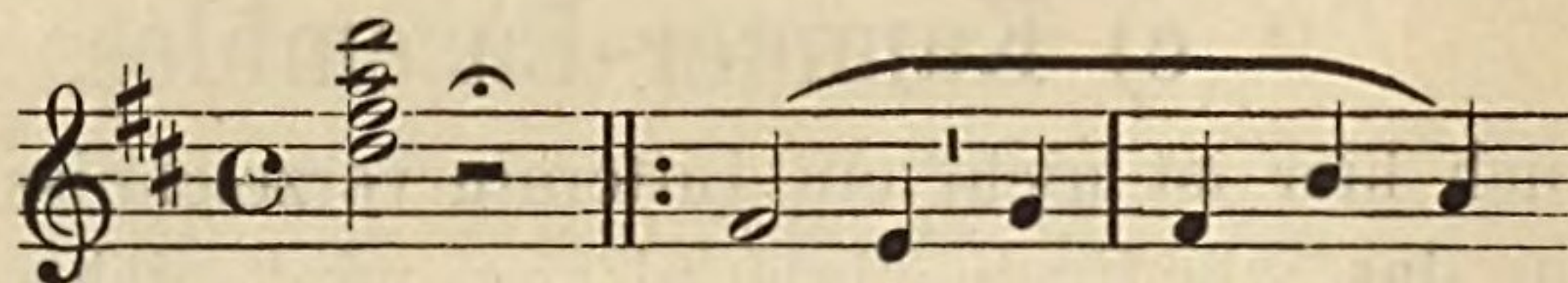
No. 26, f Dur:



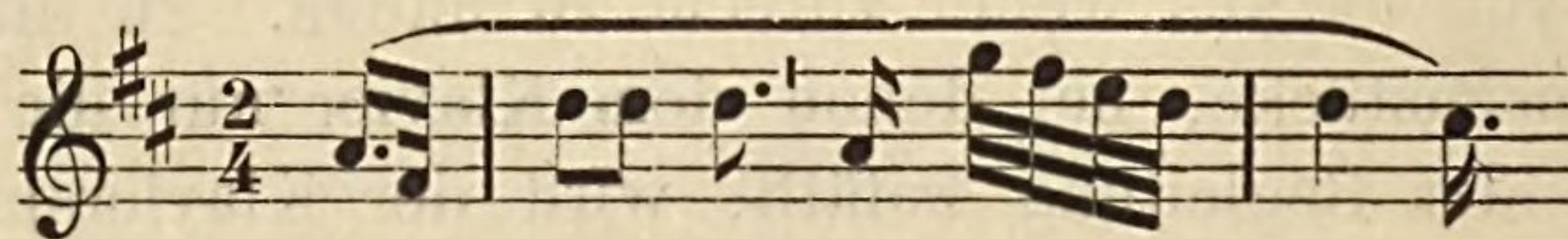
No. 12, c Dur:



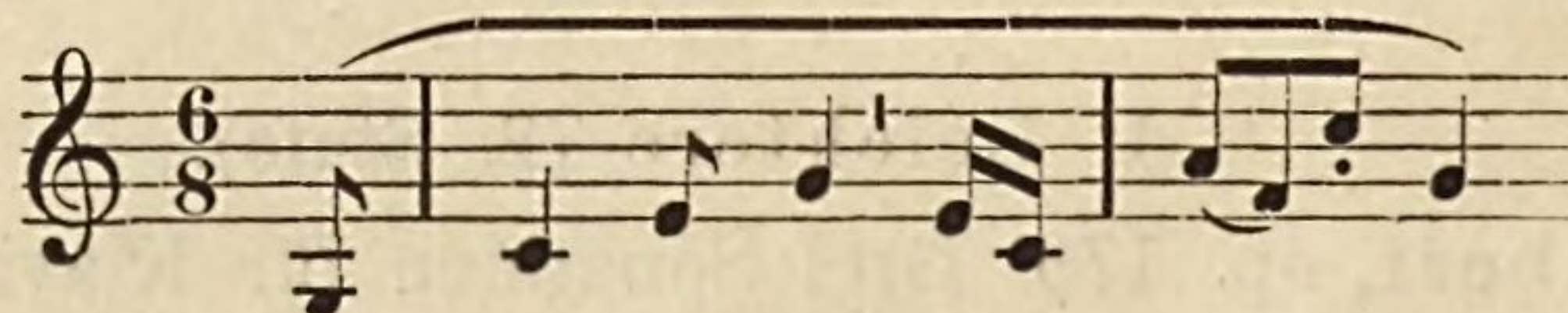
No. 6, d Dur:



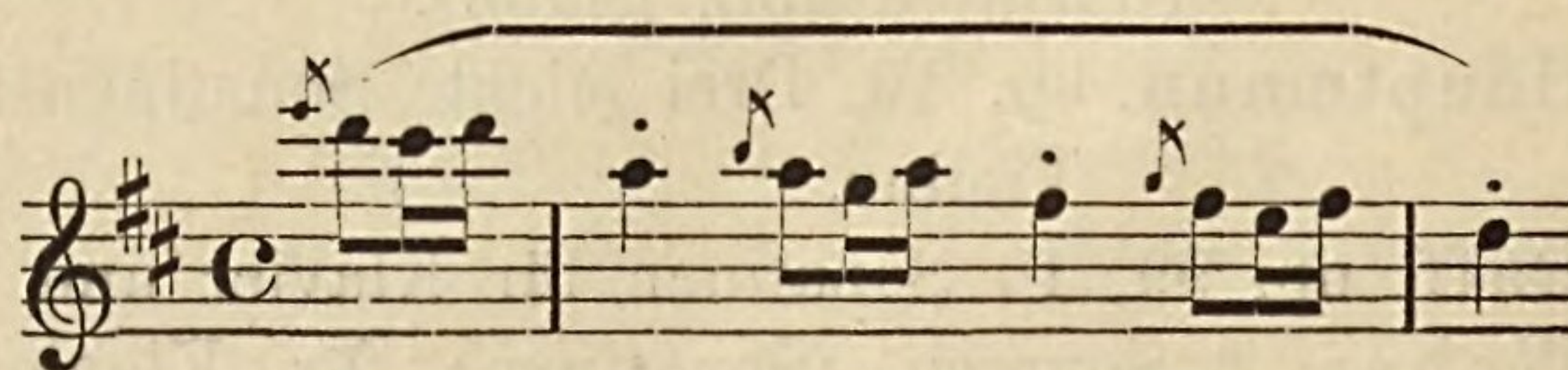
No. 10, d Dur:



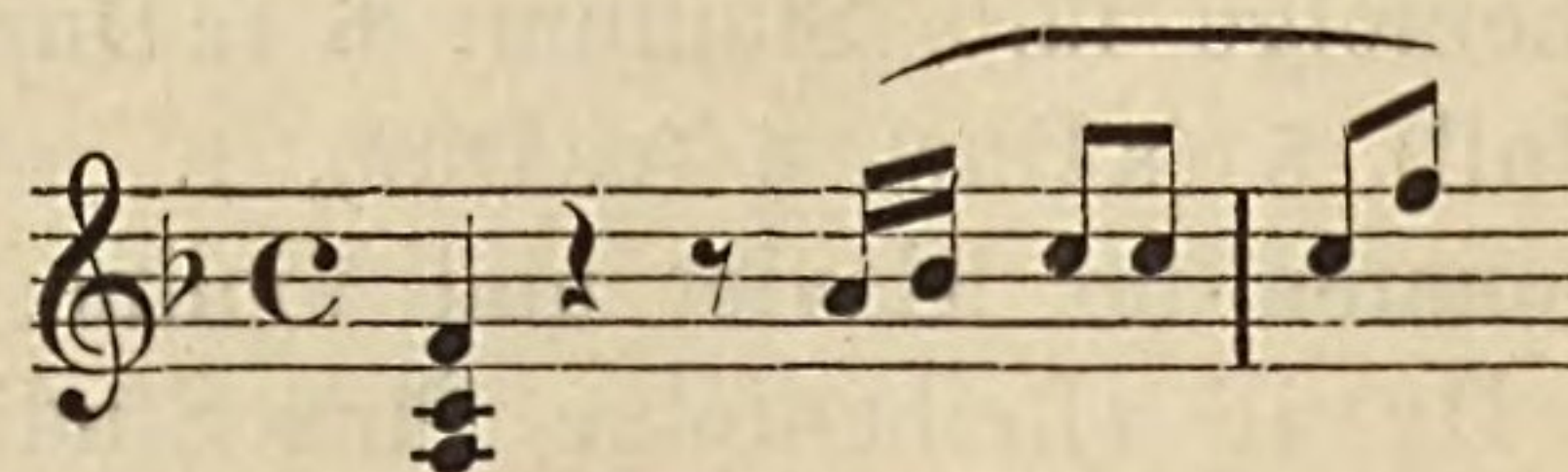
No. 21, c Dur:



No. 30, d Dur:



No. 25, f Dur:



No. 24, b Dur:



No. 27, f Dur:



Mozart, Violinsonaten (Ed. Peters, Red. v. Hermann) in der Reihenfolge No. 4 (e Moll), 6 (g Dur), 8 (c Dur), 1 (a Dur), 5 (es Dur), 2 (c Dur), 9 (f Dur), 10 (b Dur), 7 (f Dur), sodann die übrigen.

Mozart, Trios (Ed. Peters) No. 5 (g Dur), 1 (g Dur), 2 (b Dur), 3 (e Dur), 4 (c Dur), 6 (b Dur), 7 (es Dur).

Mozart, Klavier-Quartette es Dur und g Moll.

Reinecke, op. 119, Drei leichte Trios (c Dur, e Moll, f Dur).

2. Schwerere (3.—4. Stufe).

Haydn, die unter 1 übergangenen schwereren Trios.

J. S. Bach, 6 Sonaten für Klavier und Violine, herausgeg. v. David, (1 h Moll, 2 a Dur, 3 e Dur (besonders schön), 4 c Moll, 5 f Moll, 6 g Dur).

Beethoven, op. 5, zwei Sonaten für Klavier und Cello.

„ op. 17, Sonate (f Dur), für Klavier und Horn (ad lib. Cello oder auch Violine).

„ op. 69, Sonate (a Dur) für Klavier und Cello.

„ op. 1, Drei Trios (1 es Dur, 2 g Dur, 3 c Moll).

„ Violinsonaten in der Reihenfolge: op. 24 (f Dur), op. 23 (a Moll), op. 12 II (a Dur), op. 12 I (d Dur), op. 12 III (es Dur), op. 30 I (a Dur), op. 30 II (c Moll), op. 30 III (g Dur), op. 90 (g Dur).

„ op. 16 Klavierquintett mit Blasinstrumenten, vom Komponisten selbst arrangirt als Klavierquartett mit Streichinstrumenten.

„ op. 47, Violinsonate a Dur (Kreutzer-Sonate).

„ Trios op. 70 I (d Dur), op. 70 II (as Dur), op. 70 III (b Dur).

„ op. 102, zwei Cello-Sonaten (1 c Dur, 2 d Dur).

Hummel, op. 74, Klavierseptett (d Moll, auch als Quintett arrangirt).

Weber, Klavierquartett (b Dur).

„ op. 63, Trio für Klavier, Flöte (Violine) und Cello.

Schubert, op. 159, Phantasie für Klavier und Violine.

„ op. 162, Duo für Klavier und Violine.

„ op. 70, Rondo brillant für Klavier und Violine.

„ Trios op. 99 (b Dur) und op. 100 (es Dur).

„ Quintett op. 114 (Forellenquintett).

„ Sonate für Klavier und Cello (ursprünglich für

ein nur vorübergehend eingeführtes Instrument,
das Arpeggione oder Guitarre-Violoncell).

Mendelssohn, op. 4, Violinsonate (b Dur).

„ Cellosonaten op. 45 (b Dur) und op. 58 d Dur).

„ op. 17, Variations concertantes für Klavier
und Cello.

„ Trios op. 49 (d Moll) und op. 66 (c Moll).

„ Klavierquartette op. 1 (c Moll), op. 2 (f Moll),
op. 3 (h Moll).

„ Klaviersextett op. 110.

Schumann, Violinsonaten op. 105 (a Moll) und 121 (d Moll).

„ op. 113, „Märchenbilder“ für Klavier und
Bratsche (Violine).

„ op. 73, Phantasiestücke für Klavier und Klari-
nette (Violine, Cello).

„ op. 132, „Märchenerzählungen“ für Klavier,
Klarinette (Violine) und Bratsche.

„ op. 88, Phantasiestücke für Klavier, Violine
und Cello.

„ Klaviertrios op. 63 (d Moll), op. 80 (f Dur),
und op. 110 (g Moll).

„ op. 47, Klavierquartett (es Dur).

„ op. 44, Klavierquintett (es Dur).

„ op. 102, fünf Stücke im Volkstone für Klavier
und Cello (Violine).

„ op. 94, drei Romanzen für Klavier und Oboe
(Klarinette, Violine).

„ op. 70, Adagio und Allegro für Klavier und
Horn (Cello, Violine).

Gade, Violinsonaten op. 6 (a Dur) und op. 13 (g Moll).

„ op. 29, Trio-Novelletten.

„ op. 42, Trio.

Fr. Lachner, Klavierquintette op. 139 (c Moll), 145 (c Dur).

„ op. 140, Suite für Klavier und Violine.

Reinecke, op. 34, Klavierquartett (es Dur).

„ op. 83, Klavierquintett (a Dur).

„ op. 38, Trio (d Dur).

„ op. 42, Sonate für Klavier und Violine (Bratsche,
Cello).

„ op. 153, Suite für Klavier und Violine.

- Reinecke, op. 116, Violinsonate (e Moll).
- Rheinberger, op. 38, Klavierquartett (es Dur).
- „ op. 114, Klavierquintett (c Dur).
- „ Trios op. 34 (d Moll), 112 (a Dur), 121 (b Dur).
- „ Violinsonaten op. 77 (es Dur), 105 (e Moll).
- „ op. 92, Cellosone.
- Hiller, Trio-Serenaden op. 64 und op. 186.
- „ op. 133, Klavierquartett (a Dur).
- Kiel, Klavierquartette op. 43 (a Moll), op. 44 (e Dur), op. 50 (g Dur).
- „ Klavierquintette op. 75 (a Dur), 76 (c Moll).
- „ Trios op. 3 (d Dur), 33 (as Dur), 65 (a Dur, g Moll).
- „ Cellosonen op. 52 (a Moll) und 67 (g Moll).
- C. G. P. Grädener, Klavierquintette op. 7 (g Moll), op. 57 (as Dur).
- „ Trios op. 22 (e Dur), 135 (es Dur).
- „ op. 59, Cellosone.
- Brahms, Klavierquartette op. 25 (g Moll), 26 (a Dur), 60 (c Moll).
- „ Klavierquintett op. 34 (f Moll).
- „ Trios op. 8 (h Dur), op. 40 (ad lib. Horn statt Cello), op. 101 (c Moll) und h Dur (Überarbeitung von op. 8).
- „ Violinsonaten op. 78 (g Dur), 100 (a Dur) u. 108 (d Moll).
- „ Cellosonen op. 38 und op. 99.
- Raff, Violinsonaten op. 73 (e Moll), 78 (a Dur), 128 (d Dur), 129 (g Moll, „chromatische Sonate“), 145 (c Moll).
- „ op. 183, Cellosone.
- „ Trios op. 102, 112, 155, 158.
- „ op. 107, Klavierquintett (a Moll).
- Rubinstein, Bratschensonate op. 49 (auch für Violine).
- „ Violinsonaten op. 13 (g Dur), 19 (a Moll), 98 (h Moll).
- „ Cellosonen op. 18 (d Dur), 39 (g Dur).
- „ op. 55 Klavierquintett mit Blasinstrumenten (auch als Quartett mit Streichinstrumenten).
- „ op. 99, Klavierquintett g Moll.
- „ op. 66, Klavierquartett c Dur.
- „ Trios op. 15 (f Dur, g Moll), 52 (b Dur), 35 (a Dur).
- Saint-Saëns, op. 32, Cellosone; op. 75, Violinsonate; op. 16, Suite für Klavier und Cello; op. 18, Trio (f Dur); op. 14, Quartett (g Moll); op. 41, Quintett (a Dur); Septett (mit Trompete).

Grieg, Violinsonaten op. 8 (f Dur), op. 13 (g Moll) u. No. 3 (c Moll).

„ Cellosonate op. 36.

E. Hartmann, op. 10, Trio (b Dur), op. 24, Trioserenade.

Götz, Trio (g Moll), op. 6, Quartett (e Dur) und op. 16, Quintett.

Volkmann, Trios op. 3 (f Dur), op. 5 (b Moll).

Gernsheim, Klavierquartette op. 6 (es Dur), op. 20 (c Moll),
Quintett op. 35 (f Dur), Trios op. 28 (f Dur),
37 (h Dur).

Dvorák, Quartett op. 23 (d Dur), Quintett (a Dur).

Urspruch, op. 12, Trio (b Dur).

Goldmark, op. 30, Quintett (b Dur), op. 33, Trio (e Moll).

Bruch, op. 5, Trio (c Moll).

Bargiel, Trios op. 6 (f Dur), op. 20 (es Dur), op. 37 (b Dur).

„ op. 17, Suite für Klavier und Violine.

H. v. Herzogenberg, op. 43, Quintett (es Dur, mit Blas-
instrumenten), op. 17, Quintett (c Dur,
mit Streichinstrumenten), Trio (c Moll).

F. Thieriot, Quartette op. 9 (e Moll) und op. 30 (es Dur).

Brüll, op. 14, Trio (es Dur).

Meinardus, op. 40, Trio (a Moll).

Nawratil, op. 9, Trio.

Smetana, op. 15, Trio (g Moll).

d) Klavierkonzerte mit Orchester.

3. Stufe.

Das Üben von Konzerten mit Orchester darf erst seinen Anfang nehmen, wenn die Haydn'schen, Mozart'schen und Clementi'schen Sonaten absolviert sind; es ist wahrhaftig kein Kunststück, schon nach kurzer Studienzeit mit einem Konzert hervorzutreten, wenn man nur die Passagen desselben als Etüden übt und sich längere Zeit einseitig auf das eine Werk beschränkt. Leitet ein Lehrer die Schüler auf solche Pfade, so ist man berechtigt, ihm den Vorwurf der Charlatanerie zu machen; strebt der Schüler aus eigenem Antriebe in diesen nächsten Weg zu öffentlicher Produktion, so ist er mit allen Mitteln davon wegzudrängen. Denn es ist schwer, ihn nachträglich zur Einkehr in sich selbst zu bewegen, ihm die Freude am stillen privaten Musizieren noch zu

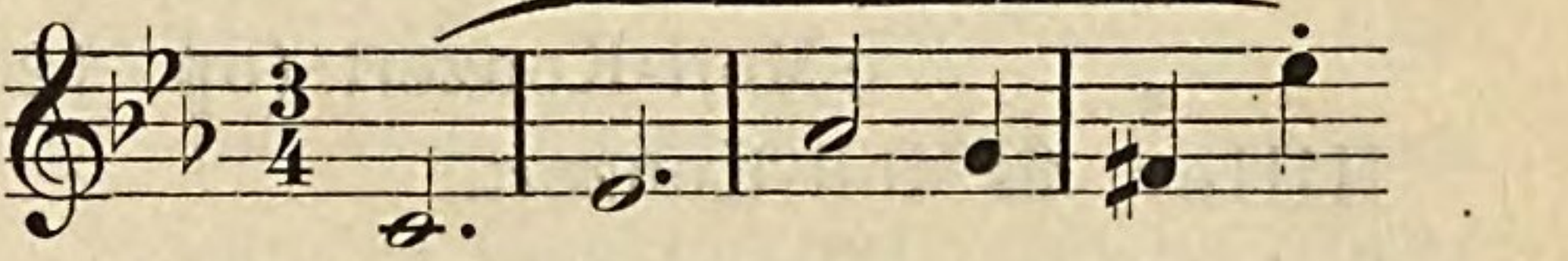
wecken, wenn erst einmal seine Eitelkeit Boden gefunden hat. Das Studium der Konzertpiecen vom Konzertwalzer bis zum grossen Konzert mit Orchester erfordert viel Zeit und nur allzuleicht wird die gesammte übrige Litteratur darüber vernachlässigt. Da in der Regel dem Schüler jede Möglichkeit des Vortrags der Konzerte ohne Genehmigung des Lehrers fehlt, so hat es letzterer völlig in der Gewalt, zu bestimmen, welche Konzerte der Schüler studiren soll und wann er damit hervortreten darf. Solange dem Schüler jede Aussicht auf den öffentlichen Vortrag fehlt, wird er der Versuchung zu heimlichem Studium der Konzerte widerstehen, mindestens nicht darüber seine sonstigen Studien vernachlässigen. Die erstmalige Erlaubniss, ein Konzert zu studiren, muss eine Prämie sein, die nur dem fleissigen Schüler verliehen wird. Eine ungefähre progressive Ordnung ist die folgende:

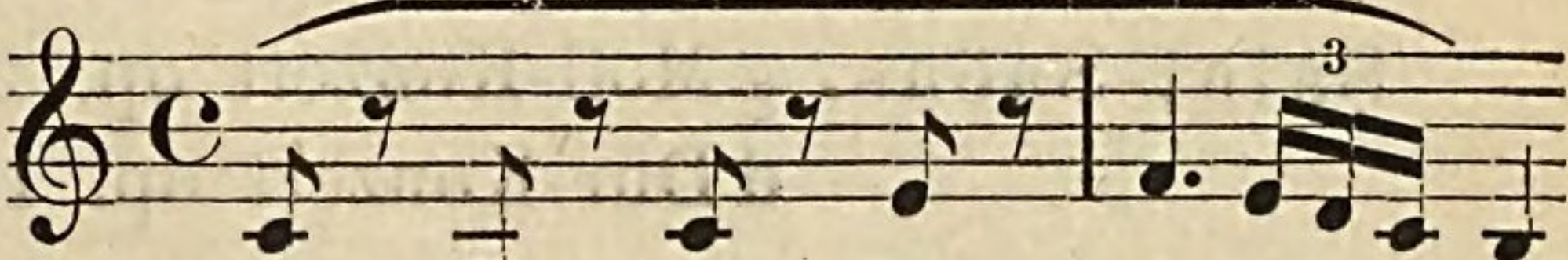
Dussek, 5. Konzert (b Dur).

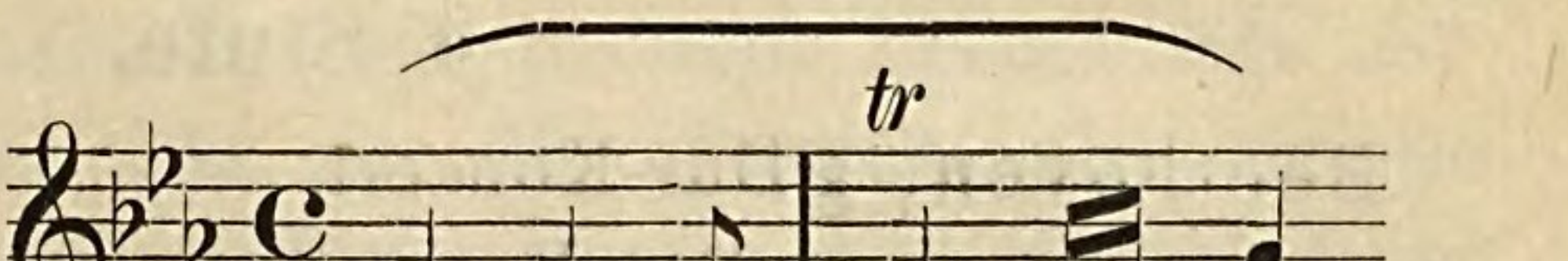
Field, 1. Konzert (es Dur), 2. Konzert (as Dur).

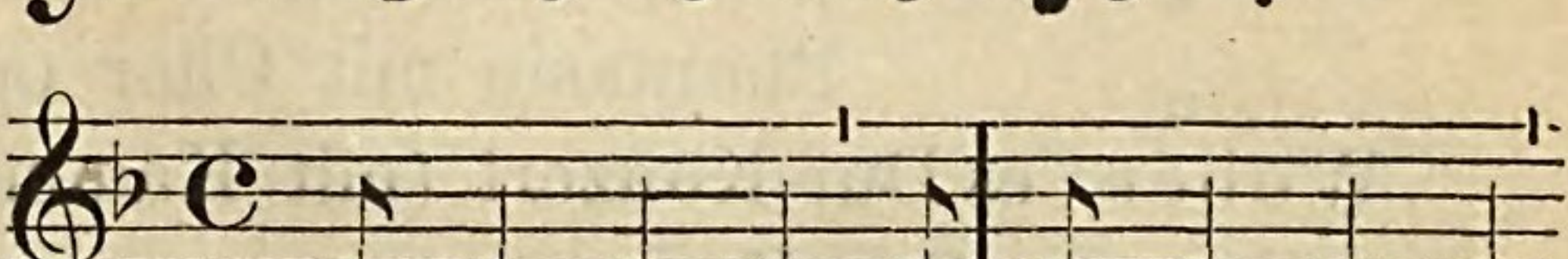
Mozart, aDur-Konzert:*) 

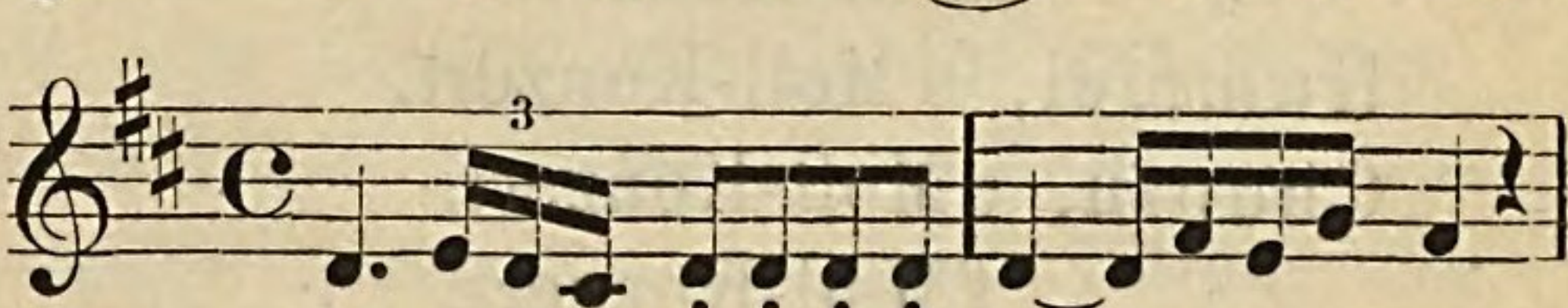
„ b Dur-Konzert: 

„ cMoll-Konzert: 

„ c Dur-Konzert: 

„ es Dur-Konzert: 

„ d Moll-Konzert: 

„ d Dur-Konzert: 

*) Von Kadenzen zu den Klavierkonzerten von Mozart und Beethoven sind ausser denen der Meister selbst (auch den Beethoven'schen zu Mozart) besonders die von Reinecke und Moscheles zu beachten. Die Mozart'schen Konzerte spiele man nicht in Hummel's Bearbeitungen.

- Mozart, Konzert für 2 Klaviere (es Dur).
 „ Konzert für 3 Klaviere (b Dur), von Mozart selbst
 für 2 Klaviere bearbeitet.
 Beethoven, c Dur-Konzert.
 „ b Dur-Konzert.
 „ c Moll-Konzert.
 „ Rondo (b Dur) mit Orchester.
 J. S. Bach, d Moll-Konzert (Kadenz von Reinecke).
 Hummel, as Dur-Konzert.
 „ a Moll-Konzert.
 Mendelssohn, Rondo brillant (op. 29) mit Orchester.
 „ Serenade und Allegro giojoso (op. 43) mit
 Orchester.
 „ Capriccio (h Moll) mit Orchester.
 „ g Moll-Konzert.
 „ d Moll-Konzert.
 Moscheles, b Dur-Konzert (Concert phantastique).
 „ g Moll-Konzert.
 Weber, Konzertstück (f Moll) op. 79 und es Dur-Konzert (in
 der Bearbeitung von J. Seiss).
 Reinecke, Konzertstück op. 33.
 „ fis Moll-Konzert (op. 72).
 „ e Moll-Konzert (op. 120).
 Hiller, fis Moll-Konzert.
 Schumann, Konzertstück (g Dur), op. 92.
 Saint-Saëns, g Moll-Konzert op. 22.
 „ d Dur-Konzert op. 17.

4. Stufe.

- Beethoven, g Dur-Konzert.
 „ es Dur-Konzert.
 „ Phantasie mit Chor op. 80.
 Weber, es Dur-Konzert (mit Kadenz von Reinecke).
 „ c Dur-Konzert.
 Hummel, h Moll-Konzert.
 Chopin, e Moll-Konzert.
 „ f Moll-Konzert.
 „ es Dur-Polonaise.
 „ Variationen op. 2 mit Orchester (Don-Juan-Phantasie).
 Schumann, a Moll-Konzert.

Brahms, dMoll-Konzert und bDur-Konzert.

Raff, cMoll-Konzert.

X. Scharwenka, bMoll-Konzert.

„ op. 56, cMoll-Konzert.

Grieg, aMoll-Konzert.

H. Götz, Klavierkonzert op. 18 (bDur).

Liszt, esDur-Konzert.

„ aDur-Konzert.

Littolff, op. 45, Concerto-Sinfonie No. 3 (National Hollandais).

Henselt, fMoll-Konzert.

Rubinstein, dMoll-Konzert, op. 70.

„ esDur-Konzert, op. 94.

Urspruch, op. 9, Konzert (esDur).

Tschaikowsky, bMoll-Konzert.

Saint-Saëns, op. 29, esDur-Konzert.

„ op. 44, cMoll-Konzert.

* * *

Nur mit einem Worte sei auch des Partiturspiels gedacht. Die Bedeutung desselben für den künftigen Dirigenten oder angehenden Komponisten ist an sich klar; aber auch der Pianist, ja der Geiger, Sänger etc., der nur nebenbei Klavier spielt, sollte dieses eminent wichtige Bildungsmittel der musikalischen Auffassungskraft nicht übersehen und sich dasselbe ganz allmählich zu eigen machen, zunächst, indem er Gesangsquartette so abzuspielen trachtet, dass das Stimmengeflecht durchsichtig bleibt, sodann durch Versuch einer annähernden Wiedergabe von Streichquartettsätzen u. s. w. bis er zur Symphonie für grosses Orchester durchdringt. Natürlich muss er sich zu dem Behufe mit den Eigenthümlichkeiten der Notirung für die einzelnen Instrumente bekannt machen, und besonders die verschiedenen Schlüssel völlig beherrschen können.

Damit sei meine Arbeit geschlossen. Sie vor dem Vorwurfe der Unvollständigkeit zu bewahren, habe ich bereits im Vorwort als Unmöglichkeit bezeichnet. Es konnte nur darauf ankommen, das für den Unterricht (Stufe 1—3) nothwendige Material progressiv anzuordnen und sodann nach verschiedenen Seiten hin die Wege in die Litteratur zu weisen. Wer diese nach den gegebenen Einführungen nicht zu verfolgen weiss, dem würden auch einige weitere Aufzählungen nicht viel nützen. Es bleibt mir nur

noch übrig, einige ausgezeichnete Bücher namhaft zu machen, welche den Gesichtskreis des Klavierspielers zu erweitern geeignet sind. Es sind das zunächst die bereits im Text mehrfach erwähnten speziell dem Klavierspiel gewidmeten:

Dr. A. Kullak, Ästhetik des Klavierspiels (2. Aufl. bearbeitet von Dr. Hans Bischoff, 1877).

C. F. Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur (2. Aufl. vermehrt durch eine Geschichte des Klaviers, 1879),

sodann die Allgemeinen Musikgeschichten:

A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte (2. Auflage 1878) und

A. W. Ambros, Allgemeine Geschichte der Musik (4 Bände, 1862—1878, bis zum Jahr 1600 reichend),

weiter die speziellen Musikerbiographien, die aber für ganze Epochen orientirend sind:

Fr. Chrysander, G. Fr. Händel (2 Bde. und ein Halbband, 1858—67, nicht beendet, bis 1740 reichend).

Ph. Spitta, J. S. Bach (2 Bde., 1873—1880).

O. Jahn, W. A. Mozart (1. Aufl. 4 Bde. 1856—59, 2. Aufl. [verkürzt] 2 Bde. 1867).

C. F. Pohl, J. Haydn (bis jetzt 2 Bde., 1875—1882).

A. W. Thayer, L. v. Beethoven's Leben (3 Bde. 1866—78),

und über die Meister unseres Jahrhunderts:

Kreissle von Hellborn, Fr. Schubert (1865).

Max Maria von Weber, K. M. v. Weber (3 Bde., 1866—68).

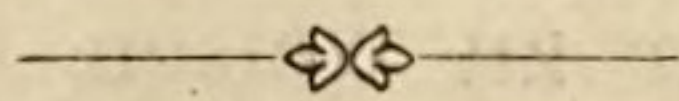
S. Hensel, die Familie Mendelssohn (3 Bde., 1879).

F. Hiller, Felix Mendelssohn (1874).

J. v. Wasielowsky, R. Schumann (3. Aufl. 1880).

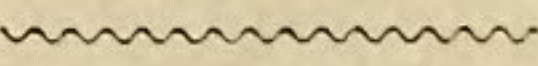
L. Ramann, F. Liszt (1. Band, 1880).

Zur allgemeinen Instruktion über musikalische Form etc. ist besonders A. v. Dommer's „Musikalisches Lexikon“ (1865) zu empfehlen, auch darf ich wohl auf mein die Biographien und sachlichen Erklärungen in kürzester Fassung verbindendes „Musiklexikon“ (1882, 3. Aufl. 1886) hinweisen. Die genannten Bücher werden zur weiteren Lektüre Anregung genug geben.



Phrasirungsausgaben mit Fingersatz

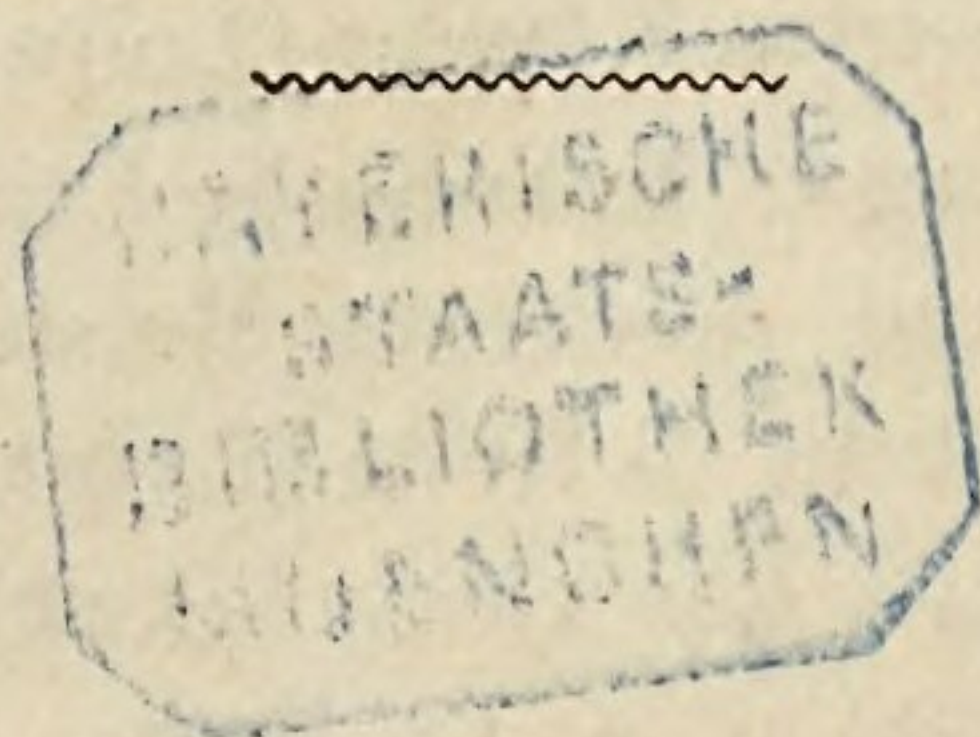
von Dr. Hugo Riemann.

- W. A. Mozart's Klaviersonaten (Berlin, N. Simrock; auch einzeln).
L. van Beethoven's Klaviersonaten (daselbst, 3 Bde.; auch einzeln).
M. Clementi's Sonatinen, op. 36, 37 und 38 (2 Hefte. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.).
J. W. Hässler's 6 Sonatinen v. J. 1780 (Braunschweig, Litolf).
J. S. Bach's 2st. u. 3st. Inventionen (Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.).
Fr. Schubert's Impromptus op. 90 und op. 142) Moments musicaux und 2 Scherzi (Braunschweig, Litolf).
J. Field's Nocturnes (Leipzig, Steingräber Verlag).
L. van Beethoven, Ausgewählte Klavierwerke (Bagatellen, Rondos etc.), 2 Bde., Leipzig, Felix Siegel; auch einz.).
Fr. Chopin, Ausgewählte Klavierwerke, 2 Bde. (das.; auch einz.).
Mendelssohn, Ausgewählte Klavierwerke, 2 Bde. (daselbst; auch einzeln).
Schumann, Ausgewählte Klavierwerke, 2 Bde. (das.; auch einz.).
Tschaikowsky, Ausgewählte Klavierwerke (Leipzig, Steingräber Verlag).
Altmeister des Klavierspiels (70 Stücke von M. A. Rossi, Couperin, Rameau, Scarlatti, Paradies, Händel, J. S. Bach, W. Fr. Bach, K. Ph. E. Bach, J. Chr. Bach, L. v. Braun, Kirnberger, Hässler, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Reicha, J. B. Cramer, Tomaschek, Hummel, Field, Fr. Schneider, C. M. v. Weber, Kalkbrenner, Czerny, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Raff), 2 Bände (Leipzig, Steingräber Verlag).
J. S. Bach's Wohltemperirtes Klavier (Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.).
Die Schule des Vortrags, Melodische Etüden und Übungsstücke klassischer und moderner Meister vom ersten Anfang bis zur Mittelstufe. 3 Hefte (Leipzig, J. Schuberth & Cie.).
Czerny's op. 299 (Schule der Geläufigkeit) und 740 (Kunst der Fingerfertigkeit) u. a. (2 Hefte, Leipzig, Steingräber).
Cramer, 52 ausgewählte Etüden (Leipzig, Steingräber).
Sonatinen-Album (Clementi, Kuhlau etc.) das. in Vorbereitung.
4händiges Sonatinen-Album (Diabelli, Clementi, Mozart, Beethoven, Weber etc.) das. in Vorbereitung.
- 

Etüden und Übungsstücke

von Dr. Hugo Riemann.

- op. 15. Goldene Zeiten, 10 leichte Klavierstücke für die Jugend
(Leipzig, Breitkopf & Härtel).
- op. 23. Zu Weihnachten, 5 kleine Stücke, sehr leicht, zu 4 Händen
(Cöln, P. J. Tonger).
- op. 40. Die Vorschule der Phrasirung, 2 Hefte (Berlin, N. Simrock).
- op. 41. Tonleiterstudien, 2 Hefte (daselbst).
- op. 42. 6 Sonatinen ohne Octavenspannungen (daselbst).
- op. 48. 16 Kinderstücke (Hamburg, D. Rather).
- op. 49. Sonatine g Dur zu 4 Händen (daselbst).
- op. 50. Die allerersten Etüden (Leipzig, Fr. Kistner).
- op. 52. Bunte Reihe, acht Stücke zu 4 Händen (Leipzig,
J. Schuberth & Cie.).



Dr. Hugo Riemann,

Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule.

Herr Dr. **Hans von Bülow** schrieb dem Autor über die Schule:

Hochgeehrter Herr!

Durch die gütige Zusendung Ihrer „vergleichenden theoretisch-praktischen Klavier-Schule“ haben Sie mich in eine hochnothpeinliche Verlegenheit gesetzt. Zu dem sich bei fortgesetzter Einsichtnahme steigernden Aerger, nicht nach solch rationeller Methode unterrichtet worden zu sein, wodurch mir viele Jahre dilettantischer Irrlichtelirerei erspart worden wären, gesellt sich nämlich noch das nicht minder herbe Bedauern, zu der von Ihnen gewünschten Empfehlung Ihres wirklich urvortrefflichen pädagogischen Werkes gar nicht berechtigt zu sein. Warum? fragen Sie. Weil ich mich, wie weit bedeutendere Celibritäten, durch alberne Gutmütigkeit im Drange des Tagesverkehrs so häufig habe verleiten lassen, mein Zeugniß zu Gunsten so vieler mittelmässigen Publikationen dieser Gattung zu kompromittiren. Ihr System, noch mehr Ihre Methode, in welchen ein so geläutert kritischer Eklektizismus dominirt, dass alle Einwände, Ausstellungen von vornherein „abfallen“ müssen, überragen nicht nur die Arbeiten Ihrer Vorgänger um ein gutes Vierteljahrhundert, nein sie kassiren dieselben. Wohl hatte ich von dem Autor, als einem der wenigen Musikpädagogen, welche sich rühmen können, mit der ganzen Bildung ihrer Zeit bewaffnet zu sein, ein bedeutendes reifes Werk erwartet: die Vereinigung von so viel Gründlichkeit, Präzision, summarischer Tüchtigkeit und minutiöser Feinheit in Darlegung wie Lösung aller erdenklichen Probleme der Kunst des Klavierspieles hatte ich nicht erwartet.

Nächst Mathis Lussy's „Traité de l'expression musicale“, insonderheit des fünften Kapitels, „de l'accentuation rythmique“, habe ich seit Jahren keine so erbauliche, befriedigende, von Anfang bis Ende hochinteressante Lektüre genossen. Ihre Theorie ist keine „graue“, sie enthält die goldenste Praxis. Nehmen Sie meinen Glückwunsch zu dem fruchtbaren Ergebnisse Ihres vieljährigen Sinnens und Trachtens, welcher Glückwunsch sich natürlich auf alle diejenigen Lehrenden und Lernenden ausdehnt, welche von dem Erscheinen Ihrer „vergleichenden Klavierschule“ so viel Gewinn ziehen, als es ihnen ihre Fähigkeiten erlauben.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebenster

H. v. Bülow.

Riemann, Hugo,

Vergleichende theoretisch-practische Klavier-Schule Eine Anweisung zum
Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden
Materialien. Op. 39
Bd.: 2

1890

Mus.th. 2831 t-2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657720-8